

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



**CORRESPONDENCIAS. . .
EL CARÁCTER PLÁSTICO DE LAS FORMAS DE
NOTACIÓN:
POESÍA, MÚSICA Y DANZA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

M^a Lourdes Castro Cerón

Bajo la dirección de la doctora
María Sánchez Cifuentes

Madrid, 2009

- **ISBN: 978- 84-692-7620-4**

CORRESPONDENCIAS...

El carácter plástico de las formas de notación:
poesía, música y danza



M. LOURDES CASTRO CERÓN

CORRESPONDENCIAS...

El carácter plástico de las formas de notación:
poesía, música y danza

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura

Tesis Doctoral

Directora: Dra. María Sánchez Cifuentes

Madrid, 2009

En memoria de mi padre, que me enseñó a contemplar la belleza en el arte, en la vida y en el espíritu.

A mi madre, por sus lecciones de fidelidad, pasión y voluntad, porque me indujo a amar todas las disciplinas del arte.

En memoria de Manuel Narváez Patiño; para mí un maestro, un pintor y un ejemplo que tengo siempre presente.

Al Dr. Castrillo, porque, además de todo, me enseñó la real hermandad de las disciplinas del arte y de las ciencias a través de su obra encomiable.

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis tiene su origen en el discernimiento y las reflexiones previas al trabajo con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en mi segundo año como doctoranda. Posteriormente, en 2004, la Universidad Complutense de Madrid me concedió una Beca Predoctoral que facilitaría durante cuatro años mi labor de investigación y que me ha permitido acceder a Centros de Documentación en el extranjero. Desde ese año las circunstancias familiares que rodearon mis sesiones de estudio no siempre fueron favorables, sin embargo, tanto en las adversidades como en las épocas de mayor dedicación al proyecto ha habido muchas personas que se han convertido en piedras angulares de estas páginas. Quiero expresar mi gratitud más sincera a todos ellos y a las entidades que han colaborado, a quienes mucho o poco, de cerca o de lejos, conscientes o no de lo que para mí representan, me han ayudado:

A la Dra. María Sánchez Cifuentes, que me ha dirigido durante estos años, ha trabajado con infinita paciencia a mi lado, enseñándome, orientándome, confiando en mi proyecto desde el principio y siendo prudente ante las eventualidades.

Al Dr. José María Rueda Andrés, maestro y mentor; cómplice de mis trabajos y de mis ilusiones, consejero sin tregua y a quien le debo estas páginas y todo lo que se ha ido forjando en torno a mi paleta desde que aterricé en su clase durante la Licenciatura. Mi agradecimiento por escuchar mis confidencias en lo material y lo espiritual.

Al profesor Abel Cuerda, con quien he colaborado durante estos años, por animarme de manera incondicional, por formarme en la docencia y hacerme partícipe de sus anécdotas en la Escuela de San Fernando y volcar sobre mí su experiencia como pintor.

Al Dr. Francisco Molinero Ayala, porque sus lecciones de dibujo como disciplina y con disciplina son la base de mi formación, por su cariño, fidelidad, sus infinitas atenciones y sus buenos deseos para mi actividad docente.

A la Dra. Concha Hermosilla, porque su propuesta en los cursos de doctorado dio fruto, porque ambas compartimos una misma pasión por la danza que, sin duda, se deja ver en estas páginas. Al Dr. Antonio Fernández porque me incentivó a dibujar el movimiento del baile, porque es un fiel maestro que nunca escatima palabras de aliento. Al Dr. José Sánchez Carralero-López y la que fuera su ayudante la Dra. Paloma Peláez, por sus lecciones para “olvidar lo aprendido”; al escultor Francisco López Hernández, por su ejemplo sobre el exquisito trato que merece el arte y las personas que están en torno a éste; al Dr. Manuel Álvarez Junco, eterno consejero de mis viajes; y a todos los que son o han sido mis profesores de esta Casa o fuera, y por cuyas aulas he pasado.

A todas las personas que me han atendido en Bibliotecas y otros organismos, especialmente: al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, Dña. Ángeles Vian Herrero y todo su equipo; de la Residencia de Estudiantes de Madrid; de la librería del Museo Centro de Arte Reina Sofía; la Biblioteca la Escuela Superior de Música Reina Sofía, la Fundación Rafael Alberti y la Fundación Manuel de Falla.

A la Escuela de Danza Víctor Ullate, a Víctor Ullate y Eduardo Lao, a todos los profesores, pianistas y bailarines con los que he pasado tanto tiempo dibujando, compartiendo debates y recibiendo gratuitamente enseñanzas privilegiadas; sin duda, en el seno de esa Escuela nació este trabajo, y la experiencia y el tiempo compartidos con la danza han puesto las bases de esta investigación interdisciplinar.

A la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Rosario porque allí transcurrieron los primeros meses de mi investigación, en especial a la que hoy es su directora, Dña. Susana Echeveste y su ayudante Dña. Araceli Marcetti, porque siempre ponen sus aulas y sus contactos a mi disposición.

A todos los que me facilitaron el viaje por la costa este de Estados Unidos y Méjico: a la Familia Snowden, Carter y Aguilar Minor; al personal de la Biblioteca de Artes Escénicas del Centro Lincoln de Nueva York cuyo Departamento de Danza me permitió acceder a ejemplares únicos.

A todos los que hicieron que mi estancia en Chile me reportara sólo cosas buenas para la tesis: a la Facultad de Letras de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile, en especial al profesor D. Rodrigo Rojas, que me abrió las puertas de su Departamento y me procuró material y contactos de inestimable valor. Al Dr. Patricio Lizama, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por sus provechosas conversaciones y consejos bibliográficos; a los artistas Arturo Duclós y Nicanor Parra; a los poetas Andrés Anwandter y Clemente Padín, a la Dra. Isabel Cruz, profesora de Historia de la Universidad de los Andes.

A la Fundación Vicente Huidobro que me permitió acceder a todos los archivos, incluso al material más personal del poeta; mi reconocimiento a Dña. Liliana Rosa Beraterrechea, por su cariño, su implicación en mi trabajo y por facilitarme el contacto con la familia Huidobro.

A quienes creyeron que viajar a Rusia para estudiar de cerca algunos aspectos de la danza era un acierto, no una locura: Familia Vozmediano que me dio el contacto idóneo para iniciar el periplo; a Valeria y Mikhail Derega Dmitrieva que nunca escatimaron tiempo

para resolver mis problemas con el idioma y la administración rusa; Olga Shevakina, que me procuró lo mejor para que todo fuera posible en aquellas tierras; al personal del Museo Estatal Teatral AA. Bakrushin de Moscú, en especial a la directora de la Biblioteca del Museo, Dña. Tatiana Barisovna Bonilya, por poner a mi disposición los ejemplares y la documentación que podría ser de mi interés, por sus conocimientos y su sabiduría sobre el Ballet Ruso, por su cariño casi maternal; a Dña. Svetlana Petrovna y todo el equipo por las largas conversaciones de las que me hicieron partícipe permitiendo esto conocer al pueblo ruso y sus pasiones por todas las disciplinas del arte desde la raíz, la convivencia con ellas fue deliciosa, larga, fraternal e impagable y sus enseñanzas tan valiosa como la documentación del Centro; al Museo de Cultura Musical Glinka, la Biblioteca Histórica, la de Arte, y la Nacional Lenin, al Museo y Archivo del Teatro Bolshoi, la Academia Estatal Rusa de Coreografía en Moscú, al Museo Teatral y al Teatro Mariinsky de San Petersburgo, y a Oleg Brezgin, por su valiosa bibliografía y su acogida en el Museo Diaghilev.

A Nikolai Tzakarov quién me abrió las puertas de su casa mostrándome la proyección de la danza en la recóndita República de Yakutia; a Elna Vimalzevna, la Familia Joerchel y todos los amigos y personas de bien que se cruzaron en mi camino a lo largo y ancho del país, procurando siempre que cualquier vestigio de danza fuera registrado entre mis notas.

A mis amigos de la Facultad, a los de Madrid y Cádiz, de quienes he estado apartada algunas temporadas pero cuyo respaldo y ánimo ha sido único y muy considerado.

A todas las personas de cualquier lugar del Planeta que, lejos de este ámbito de investigación, se han implicado en mi trabajo, conscientes de que sus atenciones significaban una infinita ayuda para mí.

A una pequeña ciudad, Cádiz, donde vi las primeras obras de arte y donde recibí las primeras lecciones de belleza. A una gran capital, Madrid, donde he aprendiendo todo lo que trato de exponer en estas páginas, a pesar de mis faltas. A los países que he citado anteriormente porque sus habitantes me han aportado lo que ni yo si quiera soy capaz de digerir.

Y a mis padres, a mis hermanos y mi cuñada, por su respeto y su fe en mi trabajo, porque con ellos aprendí a descubrir el valor de las cosas que no salen a luz y esta investigación versa sobre piezas del arte que permanecen en lugares recónditos y son desconocidas.

¡A todos y por todo gracias!

Yo no deseo más que conocimientos generales, nada más que un barniz de cada una de las ciencias que por la relación que guardan entre sí pueden concurrir al embellecimiento y gloria de la nuestra.

Todas las artes están cogidas de la mano, y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse. Su utilidad para la sociedad excita su emulación; la gloria es su meta y se facilitan mutuamente ayuda para alcanzarla. Cada una de ellas toma caminos opuestos, del mismo modo que cada una de ellas tiene principios diferentes; pero, sin embargo, se encuentran algunos rasgos notables, ciertas semejanzas que revela su íntima unión y la necesidad que tienen unas de otras para elevarse, embellecerse y perpetuarse.

De esta relación entre las artes y de la armonía que reina entre ellas, debe deducirse, señor, que el maestro de ballets cuyos conocimientos sean más extensos y que posea el mayor genio e imaginación, será el que ponga más fuego, más verdad, más ingenio e interés en sus composiciones.

Jean Georges Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*.

ÍNDICE

- PROEMIO..... 17
- 1. UNIVERSO DEL CREADOR..... 21
 - Filosofía de vida..... 23
 - Configuración del universo creador..... 26
 - Elementos del universo creador..... 28
 - Elementos físicos..... 30
 - Orden..... 30
 - Composición..... 30
 - Estructura..... 32
 - Equilibrio y simetría..... 32
 - Proporción..... 33
 - Ritmo..... 34
 - Movimiento..... 35
 - Elementos de conducta..... 37
 - Reflexión y contemplación..... 37
 - Expresión, comunicación, diálogo..... 39
 - Subjetividad..... 45
 - Personalidad..... 46
 - Fantasía..... 48
 - Sensibilidad..... 49
 - Educación y disciplina..... 50
 - Amor o afición..... 51
- 2. EXISTENCIA Y REALIDAD..... 53
 - Mimesis de la obra de arte..... 54
 - Abstraer y abstracto..... 57
 - La nueva realidad..... 60
 - La verdad..... 63
 - Verdad y realidad..... 66
 - Realidad del universo creador..... 68
- 3. EL CONCEPTO ARTE..... 71
 - Qué es arte..... 72
 - Etimología del arte..... 79
 - Evolución del concepto..... 80
 - Obra de arte..... 85
 - Preconcepción de la obra..... 87
 - Contexto cultural..... 88
 - Voluntad del artífice..... 89
 - Artífice..... 91
 - Identidad..... 99

Contemplador-espectador.....	99
Empatía.....	100
Cualidad estética.....	102
Juicio de valor.....	103
4. DISCIPLINAS DEL ARTE.....	105
Interdisciplinar o multidisciplinar.....	111
Parangón.....	115
Límites interdisciplinares.....	123
5. TRÁNSITO DE LA PALABRA: POESÍA.....	127
Lengua o literatura.....	128
El hecho poético.....	134
El nacimiento de la poesía.....	137
Comunicación.....	139
Fundamentos de la comunicación.....	141
Contexto interdisciplinar.....	144
6. LA VOZ DE LA MÚSICA.....	149
Oír o escuchar.....	151
Ruido, sonido o melodía.....	153
Origen de la música.....	154
Qué es la música.....	159
Armonía y ritmo.....	161
Expresión, emoción y forma.....	163
Análisis e interés estético.....	167
Interpretación.....	170
Compositor.....	170
Intérprete.....	171
Espectador.....	173
Ciencia y filosofía.....	174
7. EL FUEGO EFÍMERO DE LA DANZA.....	177
Qué es la danza.....	178
Las raíces.....	181
El gozo de la estética.....	187
El bailarín.....	196
Sobre el carácter y la personalidad.....	197
Coreógrafo.....	198
Aspectos intrínsecos a la danza.....	201
Música.....	201
Escenografía.....	202
Literatura.....	203
Espectador.....	205
8. EDUCACIÓN Y APRECIACIÓN ESTÉTICA.....	207
Formación del espectador.....	211
Conocimiento aprehendido.....	212
Valor estético.....	215
Dimensión de la belleza.....	216
Experiencia estética.....	218

La mirada del contemplador.....	221
Lugares del arte.....	224
9. LA BELLEZA DE CADA NOTACIÓN.....	229
El carácter plástico de la notación.....	230
Por qué se escriben o dibujan todas las disciplinas.....	231
Lectura o contemplación.....	236
Estructura, eje y vacío.....	238
Línea, mancha, forma.....	238
Alfabeto icónico.....	240
La belleza de la caligrafía (notación).....	242
Identidad del signo.....	243
Formas de la composición.....	245
Arrepentimientos.....	246
Complejidad caligráfica.....	248
10. LA IMAGEN DE LA POESÍA: CALIGRAMAS.....	249
Evolución y formas.....	252
Particularidades de la notación poética.....	256
Analogías y contrastes.....	261
Afinidad en las formas.....	262
El carácter plástico de la composición del poema.....	267
Asimilación de los accidentes y las improvisaciones de la escritura o el collage.....	272
Introducción de signos de otros sistemas de notación.....	273
Metamorfosis o transmutación de la letra.....	273
Posibilidades de la caligrafía como elemento de la composición pictórica.....	274
Los condicionantes del soporte.....	274
11. CONTEMPLAR LA MÚSICA.....	275
Notación musical.....	276
El lenguaje pictórico de la partitura.....	280
Música y pintura.....	286
Música y poesía.....	301
12. LA CALIGRAFÍA DE LA DANZA.....	307
Evolución de la notación coreográfica.....	310
La danza como aglutinante de las disciplinas del arte.....	324
Danza y pintura.....	325
CONCLUSIONES.....	333
BIBLIOGRAFÍA.....	343
ÍNDICE DE FIGURAS.....	355
ÍNDICE DE LÁMINAS.....	361
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	369

PROEMIO

Tratad de conocer la cara oculta de todas las disciplinas.

Escudriñad por los quicios de la puerta hasta encontrar una rendija por la que veáis algo de lo que sucede en el taller.

Las horas que el compositor pasa frente a sus partituras sentado al piano; las que el bailarín sufre destrozando sus pies ante un espejo; incluso el dolor del escultor y el desgarró del pintor combatiendo con la tela. ¡Estos son los instantes más hermosos de la creación!

Y si un día esa rendija se abriese ¡pasad! No perdáis tiempo mirando la obra en la que trabaja, apresuraos a leer sus cuadernos, acariciad las páginas, mirad con detenimiento las anotaciones y los esbozos. Ahí están las piezas menores del arte, las horas de trabajo, el tiempo precioso que no cuenta, ahí está el artífice y su universo intransferible. ¡Esto es lo más valioso!

Pudiera suceder, en opinión del lector, que en el presente escrito lo omitido supere con creces lo expuesto, pero de las muchas confusiones a la que mi investigación induzca quisiera atajar, a priori, una de ellas.

Cada uno de los puntos de esta investigación no son más que la excusa para recurrir al tema que de verdad interesa: la unión de las disciplinas a través de las piezas más pequeñas del arte cuyo valor es incuestionable, así como la necesidad que hay de dar a conocer dichas piezas.

Hay piezas del arte que son puntos cardinales respecto a la permanencia del lenguaje efímero de algunas disciplinas y, además, son testimonio de horas de trabajo, de estudio, de las correcciones, dudas y arrepentimientos que nunca salen a la luz pero que constituyen la base y los cimientos de toda gran obra; estas son las partituras musicales, las notaciones coreográficas y las formas de la poesía visual, y pertenecen al lenguaje de la música, la poesía y la danza; en esta disertación se les llamará *piezas menores*. Es en estos parámetros del arte en los que se realiza la tesis. En general se trata de formas de notación, las caligrafías de cada lenguaje del arte, que se necesitan para evitar que una obra se desvanezca por el carácter efímero del sonido, del movimiento o de la voz. La selección está hecha en función del motor que ha impulsado este trabajo: una predilección personal por conocer cómo se fraguan las obras «entre bastidores». Mas se considera que el estudio podría –y debería– ampliarse a otras manifestaciones artísticas como la arquitectura, el cine, la fotografía o la obra teatral. Precisa, en definitiva, de otros muchos puntos de vista, otras opiniones y la revisión crítica de otros especialistas más avezados en las cuestiones concretas que se esbozan a lo largo de esta amplia panorámica. Ellos sabrán perdonar las intromisiones en tantos campos y en una problemática tan diversa.

Interesa el carácter plástico de estas notaciones, por la riqueza de sus formas y por todo lo que ello reporta a las Artes Plásticas estableciendo vínculos importantes y enriqueciendo todos los lenguajes. Interesa, además, la huella de esa escritura, porque relata el valor de un trabajo desconocido del artista en su estudio. Ciertas rarezas, piezas olvidadas, extravagantes, relegadas y que yacen bajo la sombra de las grandes obras de la que son sus anotaciones, curiosidades que constituyen una especie de historia paralela de cada una de las disciplinas que bien podría leerse a través de sus sistemas de notación. Todo ello está oculto a los ojos del espectador habitual, pero es el pilar fundamental sobre el que cada artista erige su *filosofía de vida*, y lo que constituye el motor de cada disciplina del arte. Por último, interesan las analogías de las disciplinas porque fortalecen las relaciones humanas interdisciplinares que se van sucediendo a lo largo de la Historia y que no son

sino respuestas a necesidades y anhelos congénitos del hombre para que éste se esfuerce por completar su integridad.

En esta investigación se hace una aproximación interdisciplinar consciente de que faltan herramientas para abordar un trabajo de esta índole, dado que muchos «tratados sobre» o «historias de», en el ámbito de las artes, funcionan con viseras ignorando a veces las disciplinas que están a su lado, sin buscar posibles concomitancias o incluso coincidencias, tampoco resaltando la necesidad que el artífice y el espectador tiene de conocer cómo funcionan y se comportan otras formas de expresión para vigorizar la suya propia.

Hay registros que despiertan enorme interés en el pintor sin que lleguen a ser obras de arte, ni a que se les considere como tales, pero sí que se contemplan con detenimiento porque cautivan y están compuestas por elementos que llaman la atención. Estas piezas, si bien todas ellas pertenecen a diferentes disciplinas, comparten un lenguaje que, empleado durante su gestación, con el fin de facilitar el proceso creador, está ligado a la obra plástica: se trata de la notación caligráfica, el trazo, el dibujo.

En un principio, como fuera patente el interés hacia el trabajo interdisciplinar de las vanguardias, se quiso realizar un análisis de las formas de estos trabajos plásticos desarrollados por artífices de tan variadas disciplinas. Pero el entramado era más complejo pues debía matizar varios términos, indagar sobre ellos, comprender los límites de los conceptos y las actitudes desarrolladas en el individuo que favorecen o no el interés por determinadas piezas postergadas o desconocidas. Esto fue generando una serie de capítulos que se han convertido en la columna vertebral de la investigación. Pero siempre con la conciencia de que sin ello la investigación se desvanecería sin un colchón sobre el que asentarse.

El punto de partida es la atracción que tienen las notaciones de estas piezas del arte. Se plantea la pregunta de por qué interesan y qué elementos comparten, o qué los cualifica para que se encuentre en ellas un recurso pictórico y una fuente de aprendizaje. Uno de los grandes problemas objeto de un largo discernimiento es reconocer si el valor que se le otorga a las piezas es artístico, extra-artístico, dónde está el filo limítrofe entre la Historia —con todos sus condicionantes— la Estética y la Filosofía con sus complejidades de las cuales yo soy incapaz —pues mi formación se ciñe a lo pictórico en su sentido más práctico— de abordar con éxito.

Profundizando en sus orígenes, en el universo del que proceden, y contemplando el abanico de los diferentes medios de expresión a los que pertenecen, se obtienen conclusiones que justifican un interés y demuestran cómo la correspondencia de las disciplinas y las conductas interdisciplinares del individuo son consecuencia lógica de su condición humana.

Todas las obras proceden de un universo intransferible del artista, al que se llamará *universo personal*. Todos estos universos comparten un mismo *universo creador*. El *universo personal* está gobernado por conductas determinadas que se van a considerar y que, si bien son individuales, comparten rasgos comunes; se trata de un amplio abanico de actividades paralelas al trabajo de taller que determina cada *filosofía de vida* y que sin duda influyen en su labor creativa.

En el *universo creador* se localizan una serie de elementos, denominados *elementos físicos*, que son los mismos en cualquiera de las manifestaciones del arte.

Analizando estos elementos se alcanza un denominador común porque muchos de los conceptos se repiten en la estructura orgánica que gobierna el cosmos¹ del Universo. Así, se concluye que estos elementos patentes en la obra de arte son realidades físicas que el hombre, de manera consciente o inconsciente, ha aprehendido por su contemplación y estudio de la naturaleza.

¹ El término *cosmos* se usa estrictamente en su sentido etimológico original: *kosmos*, significa orden u ordenamiento y se refiere a la antítesis del caos.

Tras un estudio sobre la veracidad, existencia o inexistencia de los *universos*, se va a comprobar si las obras que de ahí provienen, si estas piezas, atesoran rasgos comunes, vínculos y afinidades. Pues si los elementos se originan en un *universo común*, el cual comparten, y es esto lo que despierta el interés de todos hacia una notación gráfica, en consecuencia, las afinidades de las notaciones y la vida interdisciplinar de algunos artistas encuentra aquí su explicación.

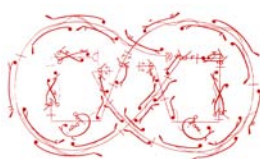
Dado que existen innumerables obras, vidas, épocas y patrones que pueden ilustrar la teoría expuesta, en un principio se buscaron ejemplos de creadores del siglo XX, pero a la postre fueron apareciendo registros muy representativo de formas de notación y poesía visual que no podían omitirse. En todo caso la estructura de la tesis no es de carácter histórico por lo que los datos que se aportan son simplemente para contextualizar comportamientos y modos de expresión. Tampoco se ha pretendido ser excluyente ni considerar no aptas obras ni autores. Es más, hay conciencia de la cantidad de obra representativa de autores de la segunda mitad del siglo XX apenas citados, pero hubo que dar sólo pinceladas para no convertir estas páginas en un listado interminable de nombres.

Repetidamente se emplea el calificativo pictórico y plástico, como corresponde a una investigación que sienta sus bases en la pintura, por el ejercicio de quien la redacta –pintora– y desde la consciencia de que ahondar en aspectos historicistas, estéticos o filosóficos que se desvinculan de la práctica pictórica podría inducir a errores y faltas más graves.

Las imágenes que acompañan el texto tienen el cometido de ilustrar y argumentar gráficamente la tesis que se defiende. La recopilación de las mismas ha sido costosa, en algunos casos imposible, ya que las instituciones y propietarios de dichos registros con frecuencia son celosos de los cuadernos, cartapacios u otros materiales cuyo anonimato defienden, mostrando sólo la obra final sin llegar a comprender porqué tanto afán en documentos no expuestos. Otras veces el importe de las tasas a pagar por fotografiar éstos era absolutamente desorbitado. En alguna ocasión las reproducciones no tienen la calidad deseada pero se ha considerado oportuno, a pesar de todo, escogerlas pues no dejan de ser reflejo de aquello a lo que se hace referencia. Por último hay algunas gestiones pendientes, como la localización de las citadas partituras de Erik Satie, con cuyo Archivo no se ha podido establecer una comunicación fructífera.

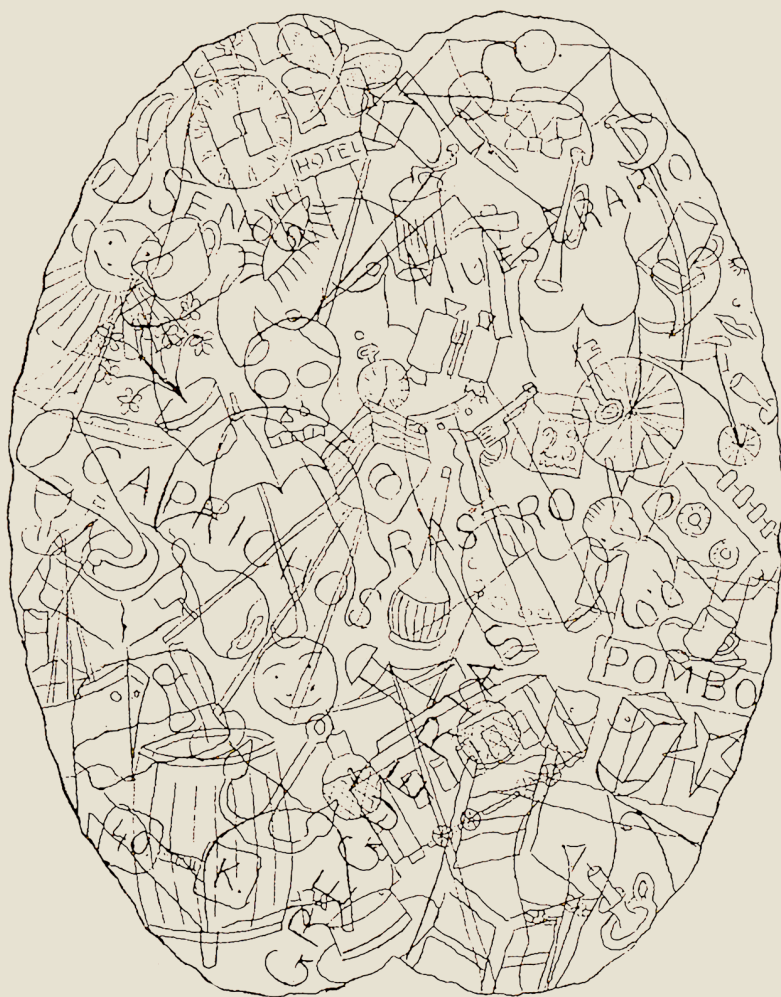
La fotografías se clasifican como *figuras* (Fig.) cuando han sido maquetadas con el texto y *láminas* (Lám.) si son reproducciones en página independiente. En el pie de fotografía, con la intención de no saturar el texto, se cita sólo el autor, nombre de la obra y fecha; el número de cada imagen remite al índice donde se amplían los datos específicos de cada obra. En algunas ocasiones, como es el caso de la documentación procedente de Rusia, la traducción y localización de los datos más específicos ha sido un reto no siempre alcanzado con éxito, pero nuevamente, si es una imagen representativa, se ha seleccionado, ya que no se trata, en ningún caso, de hacer una catalogación de material.

Las *piezas menores* del arte contienen infinidad de signos específicos del sistema
al que corresponden, y también signos de emoción de su artífice;
cualquier signo de emoción de un artista, por pequeño que sea,
debería ser susceptible de conmover
a otros seres humano.
Que así sea.



INSTINTO — INTELIGENCIA — SENSIBILIDAD — IRONIA)

TOMADA POR



OLIVERO

GIRONDO

ENTRECIERRE LOS
OJOS Y PARPADEE

EL UNIVERSO DEL CREADOR

*Toda representación material externa va precedida de otra interna
en el espíritu del artista, a la cual se le incorpora
siempre el lenguaje como
mediador de la
conciencia.*



Universo

significa un conjunto de individuos
o elementos cualesquiera en los que se considera
una o más características que se someten a estudio estadístico.¹

El arte es una necesidad enraizada en la naturaleza humana, todos los hombres tienen la capacidad o la posibilidad de disfrutarlo y algunos también de engendrarlo. En la sociedad existen diferentes parcelas donde cada individuo se ubica según la identificación comprendida con sus semejantes. Entre todas estas parcelas existe una que en esta investigación se llamará *universo del creador* donde habitan los artífices de las obras pertenecientes a cada disciplina del arte. Será necesario conocer en qué consiste este *universo*, sus características, peculiaridades y el propósito de su existencia. En el *universo del creador* hay infinitos *universos personales*, tantos como artistas, allí comparten e intercambian formas, se comunican, aproximan sus tendencias, reflexiones e intereses y todo, las particularidades y lo general, va fraguando en la personalidad intransferible e intrínseca de cada individuo.

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea]. Madrid: RAE, 24 junio 2004 [consulta: 20 de abril de 2006]. Disponible en Internet <<http://www.rae.es>>.

Étinne Souriau² en *Las correspondencias de las artes*, defiende también una teoría sobre la existencia de un *universo* habitado por los artistas –a lo que él llamará *universo A*, universo artístico– en el que se conciben las obras de arte. Es decir, existe un universo habitado por el artista, creador o artífice, donde él mora y fruto del cual nacen las obras de arte.

Kandinsky³ por su parte, en *De lo espiritual en el arte*, configura el gráfico imaginario de una pirámide donde reúne a todos los individuos vinculados al arte y donde se gestan los afortunados y torpes movimientos de cada disciplina.

Estos universos, llamados o representados de diversas formas a lo largo de la historia del pensamiento y según que teórico, no puede entenderse como un espacio físico, habitable o habitado, ni visible a los ojos humanos. El universo al que se refiere metafóricamente Étinne Souriau, o la pirámide ideada por Kandinsky, o el *universo creador* propuesto en esta tesis, son maneras de representar gráficamente lo que en realidad se constituye en la médula del artista⁴ y de forma conceptual en la sociedad, de ahí que muchas veces sea compleja su comprensión o en algún caso se presente inaccesible a grupos sociales determinados. Si bien se podría hablar de este *universo* desde un punto de vista banal y subjetivo, o bajo la perspectiva mítica de la literatura, habría que intentar adentrarse de una manera exhaustiva y palpable, más allá de las evidencias a las que cualquier reflexión, por vaga que fuera, pudiese llegar. En estos casos también se pueden hacer análisis historicistas que relacionan los *universos* de los artistas con un contexto social, político y cultural, para así comprender sus conductas como consecuencia de un proceso histórico. En esta investigación se va a tratar de huir de este método y, aunque no se ignore, se abordará el tema con autonomía, analizándolo en sí mismo con rigor científico y pictórico⁵ y tratando de no quedarse en el umbral de los problemas sino penetrando en la realidad de estos *universos* de los artífices, la personalidad que los fortalece y justifica su presencia y, sobre todo, considerando el sentido de su existencia y la importancia intelectual de su estudio. Puesto que las *piezas del arte* que se van a analizar en la tesis proceden de ahí es lógico, a la vez que necesario, considerar los orígenes. Aristóteles defendía que todos los hombres tiene

² Étinne Souriau, *Las correspondencias de las artes*, Méjico–Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

³ Vasily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Piados, 2003.

⁴ La teoría de los universos que se plantea en esta tesis se apoya en las metáforas concebidas sobre las teorías reales de Étinne Souriau y Kandinsky. Aquél habla de un universo artístico, este –Kandinsky– en su introducción a *De lo espiritual en el arte*, engloba a los artistas dentro de una pirámide que se mueve y avanza, torpemente, hacia arriba y hacia delante, mientras que su prólogo titulado *Movimiento*, supone una delicada y sentida crítica sobre el desapacible mundo del arte con el que convive, en el que todos se contagian inevitablemente por un virus que agota el venturoso rumbo de las fuerzas espirituales que deberían enarbolar la bandera de los creadores. Esta exposición gráfica de Kandinsky se asemeja a la teoría del *universo del creador* en lo siguiente: en ambos casos los artistas se congregan dentro de un espacio imaginario donde conviven, los artistas se transfieren pareceres y sentimientos, el desenlace del gráfico parangón es positivo en tanto en cuanto sienten la necesidad de un motor espiritual, que Kandinsky llama alma del arte, y que en esta investigación se llamará *filosofía de vida*, sin el que es imposible abordar las piezas del arte, ya sean éstas mayores o las piezas menores que se analizan. En ambos casos se contemplan los universos en continuo devenir, reciclando los conceptos e invalidando lo que se reafirmó ayer, estableciendo constantes movimientos depurados que concluyen, al fin, que «el triángulo espiritual se mueve lentamente hacia delante y hacia arriba», pero se mueve. Habrá que analizar pormenorizadamente el *universo creador* para confirmar su movimiento –sinónimo de crecimiento– y por tanto revelación de obras que también crecen, no en cantidad, ni en calidad, pues no es objeto de estas páginas así juzgarlas, mas sí en dignidad, esto es, abriéndoles un capítulo de consideración entre las disciplinas del arte.

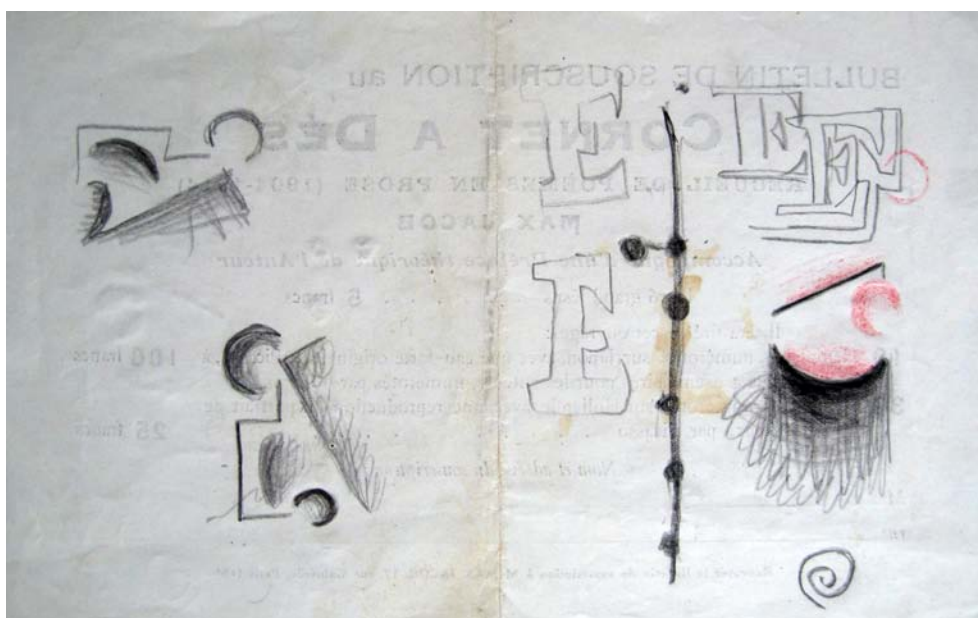
⁵ No obstante, el rigor científico con el que se quiere abordar el tema no está reñido con la multidisciplinariedad de la tesis, aunque justamente se considere *científico* a la elaboración de estudios de índole particular.

el deseo de saber y conocer, pues el placer que las cosas producen en cada individuo motiva las exploraciones del conocimiento⁶

FILOSOFÍA DE VIDA

El universo del artista tiene un origen recíproco. Es consecuencia de una forma de vida y porque el artista participa de determinados gustos, se siente cómplice y comulga con una vida específica que se llamará *filosofía de vida*. Se diría, pues, que no es un fenómeno determinado con anterioridad –si bien, a veces, se conocen ejemplos de individuos que por nacer en ambientes concretos cuentan con una cierta predisposición dada– la filosofía se va construyendo de manera consciente e inconsciente, desde cualquier ámbito. El entramado de la personalidad artística que genera las obras es complejo, se compone tanto de factores sociales y políticos, es decir, propios del mundo en el que vive, como de factores psicológicos o espirituales, ubicados en zonas reservadas de la personalidad o del subconsciente.

La *filosofía de vida* es un cúmulo de experiencias, estudios, reflexiones, contemplaciones, principios, deseos, voluntades y caracteres. En síntesis, son factores de una metafísica que ordena la vida del artífice. Pero de cualquier modo, para trabajar sobre piezas del arte, sea cual fuere su origen, el género de la estética debe esforzarse en conocer las diferentes piezas de este complicado mecanismo que es el proceso de la creación y más cuando algunas de las piezas del arte que se van a estudiar tienen su origen en las primeras sesiones del trabajo en el taller o son fruto de la reflexión mecánica de un subconsciente que nunca deja de trazar imágenes. (Fig. 1, 3; Lám. 2, 17)



1.

Vicente Huidobro,

anotaciones hechas en el reverso de un boletín de suscripción para la obra *Cornet a Dés*, s/f.

⁶ Aristóteles, *Metafísica*, I, 3.

Su aprensión del mundo y de la vida es intuitiva, sin excluir la posibilidad de que el artista llegue a entender el mundo por medio del intelecto. Su pensamiento y su conducta son determinados por sus reacciones emocionales. Con frecuencia el artista es capaz de desarrollar su imagen del mundo en conceptos racionales, hasta llegar a definir una filosofía, pero ésta representa, en realidad, un mero disfraz intelectual de sus pasiones personales, lo mismo las altas que las bajas. Tal actitud denuncia que el artista vive más encerrado dentro de la subjetividad que el filósofo o el hombre de ciencia que lo son, entre otras cosas, por el don de objetivarse. Estos rasgos no implican una diferencia de valor entre ambos tipos humanos; sólo describen cualidades inherentes a dos distintas maneras de ser, en virtud de las cuales cada uno de esos tipos es capaz de cumplir su respectiva vocación.⁷

De cualquier manera la hipótesis que defiende la existencia de un *universo personal* para cada artista no pretende reforzar la figura del bohemio prototipo como artista desprendido de cualquier vínculo social, excluido de todo desarrollo, compromiso y desvinculado de su realidad circundante. Cuando el hombre sufre con la realidad que la vida le obliga a vivir, reacciona revistiéndose con una coraza que le escuda y protege, le evita el sufrimiento o al menos lo atenúa. Creando un *universo* a su medida el artífice tendrá un hipotético refugio intelectual y espiritual en el que concebir su trabajo. La comprensión de esta realidad supone una legitimación de la libertad de la forma artística, concibiendo al hombre como una unidad en el seno de un grupo específico, y le hace aspirar al infinito mediante la reconciliación de su mundo interior con el exterior. La clave unificadora del fenómeno del subconsciente artístico está en que el artífice pudiera invertir el orden de aproximación humana a la realidad. El individuo modela el mundo, lo interior condiciona lo exterior sin admitir nada que desde fuera constriña su *filosofía de vida*.

El *universo* del artista es de doble naturaleza: material y espiritual. Se compone de *elementos físicos* y de *conducta*. La conducta queda determinada por factores sociales, psicológicos y espirituales: eventos, vivencias, comportamientos, reflexiones y otra serie de hechos, fruto de unos gustos e intereses que se suceden durante su vida y que dan un resultado que posee también esta doble naturaleza. El resultado *material* es la obra de arte en sí, el propio objeto tangible, y el otro tipo de resultados, algo menos palpable por cuanto abarca y por su condición invisible pero igualmente demostrable, es lo que se ha llamado *filosofía de vida*. Esta sería la columna vertebral que gobierna la vida de los artistas; tanto la *obra de arte* como la *filosofía de vida* del artista son consecuencia de todo lo que le rodea y proceden de ahí.⁸ (Lám. 3–8)

Aunque se ha dicho que este *universo* no es real, no existe como una realidad física, sí que es una realidad para el artista, es su realidad, única e intransferible. Étinne Souriau intenta abordar este tema desde el concepto de verdad ideado por los filósofos.⁹ Si se

⁷ Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, México: Espasa Calpe Mejicana, 1976, p. 46.

⁸ Un acercamiento a las pertenencias de los artífices corrobora esta afirmación, existiendo en sus archivos personales infinitas piezas que muestran el grado de participación en la vida cultural de cada momento, así como las actividades lúdicas e intelectuales de las que cada uno gusta participar. Las imágenes que se reproducen proceden del archivo personal de Vicente Huidobro en Santiago de Chile, donde se guarda una importante documentación –invitaciones, programas de teatro, notas hechas en el reverso de los tarjetones, etc.– a través de la cual se adquiere un conocimiento verídico sobre los gustos y preferencias del poeta en su vida ordinaria.

⁹ Étinne Souriau, *op. cit.*, pp. 301–313.

entiende qué significa referirse a la verdad se entenderá por qué este *universo* existe y no debe obviarse.¹⁰ La obra de arte se concibe y nace en su *universo personal*, comparte afinidades con el *universo creador* donde convive con los universos de cada artista pues ni los artífices ni sus obras pueden contemplarse nunca de forma aislada.

Ni siquiera el artista considerado conjuntamente con la obra total que ha producido, se halla aislado. Existe un conjunto en el que él también está comprendido, un conjunto mayor que él mismo: la escuela o familia de artistas. [...] Pues también esta familia de artistas está comprendida en un conjunto más vasto, que es el mundo que la rodea, el gusto del cual es conforme al suyo. Porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas; éstos no son hombres aislados. Es su sola voz la que oímos en este momento a través de la distancia de los siglos; pero, por debajo de esta voz resonante que vibrando llega hasta nosotros, discernimos un murmullo, una especie de vasto bordoneo sordo, la gran voz infinita y múltiple del pueblo que cantaba al unísono y entorno a ellos. A esta armonía deben su grandeza. Y esto no podía ser de otro modo.¹¹

El *universo* de cada individuo no es independiente, forma parte de un todo que es el *universo creador* común a la comunidad artística. Reconocer la existencia de un área donde convergen todos los *universos personales* es arriesgado por la confianza que se deposita en la credibilidad de algo intangible aunque sí demostrable. Sin embargo es un logro importante para aceptar la tesis de que si el espacio individual comparte su zona imaginaria con el *universo* del resto de los artistas, esto debería demostrar que en este punto se produce un intercambio, el cual explica las afinidades que existen entre las obras de las diferentes disciplinas del arte.

Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas. Hermandad de las musas; compañerismo de los artistas, así manejan ellos el cincel o la estilográfica, el pincel o el arco.¹²

Esta tesis defiende la teoría de los *universos artísticos* rehuyendo de otras vías demasiado obvias, por ejemplo, recurrir o complementar las formas de expresión puede establecer un parentesco manifiesto, analogías útiles, indudable entre los lenguajes artísticos y la metáfora, pero demasiado evidente. Víctor Hugo comentaba cuántas veces, con enorme acierto de estilo, se logran metáforas preciosas al emplear en una disciplina el vocabulario de otra. «Definir los pies de una bailarina por medio de escalas y arpegios animados; alabar con tono de enterado en la materia, el arabesco de un soneto.»¹³ Habría que ir más allá, hasta la raíz del tema donde se considera se pueden localizar razones claras sobre la correspondencia entre música, danza y poesía y sus respectivos sistemas de notación. Habría que ver si realmente existen obras y hechos que demuestren que el espacio que los artistas comparten

¹⁰ El capítulo dos se refiere a la realidad y existencia de la obra de arte. Se determina qué se entiende por verdad y por realidad y cómo este concepto justifica la presencia verídica de los universos en la vida del artista, también como esto debe ser considerado por los que se acercan a cualquier obra o tema relativo al arte.

¹¹ Hippolyte Taine, *Filosofía del arte*, Madrid: Aguilar, 1957, pp. 21–23.

¹² Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 7.

¹³ Henri Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, París: Seuil, 1962, p. 43.

en el *universo creador* es lo que condiciona las obras y los intereses interdisciplinarios –por ejemplo se referirán los casos de la empresa teatral de Diaghilev con los *Ballets Rusos* o el *Ballet Triádrico* de Schlemmer– o si las afinidades son fortuitas. (Fig. 2)

Así pues, para comprender la *filosofía de vida* de los caracteres interdisciplinarios hay que analizar los elementos del *universo creador*.

CONFIGURACIÓN DEL UNIVERSO CREADOR

La comunidad artística es afín en sus sentimientos y en el modo de concebir hombre, naturaleza y vida. El artista entiende que en su interior actúan distintas fuerzas y que la esencia de lo humano rebasa la esfera de lo consciente y lo racional. El artista, además de su rebeldía contra el orden del mundo heredado, se opone a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal, lo funde en un mismo principio de convivencia, iniciando así la concepción del *universo personal*. Esta metamorfosis de los *universos creadores* es un hecho constante a lo largo de la historia de la humanidad aunque en diferentes épocas se le ha llamado con nombres propios. Tal vez en el romanticismo, por ejemplo, se puede encontrar una muestra evidente del mundo del creador al que se alude. El hombre romántico es un individuo con enormes ansias de libertad que rompe las directrices precedentes y aspira a volver a la naturaleza idealizándola en sus representaciones, zambulléndose en un juego de fantasía iniciado por él mismo.¹⁴ Esta mención responde a un contexto histórico concreto donde los hechos, posiblemente, no podrían haber sucedido de otra forma. Pero el objetivo de estos argumentos no es otro que demostrar la evidente continuidad de una psicología inherente a la naturaleza humana artística la cual existe y merece ser estudiada para comprender las disciplinas artísticas y, más aún, las *piezas menores* en las cuales no es habitual reconocer una identidad plástica.

El artista rechaza formar parte de la sociedad como una porción más de su engranaje, hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora que extrae de sí mismo, de su interior, y plantea una relación con el mundo como una comunicación del Uno al Todo, que a la vez desencadena su aspiración al *universo creador* infinito. Nietzsche¹⁵ es drástico a la hora de concebir la postura del individuo en el mundo del arte. Hace un planteamiento radical para el hombre, éste sólo puede tener dos actitudes ante la vida: aceptar sus valores o negarlos. Sin embargo, la concepción nietzscheana del mundo y de la vida como una constante actividad artística, en su conjunto, podrían hacer pensar que el mundo en sí es un universo de artistas. Si todo se concibe como trabajo estético el arte es lo que posibilita la vida, el distanciamiento entre el trabajo creativo y el profano desaparece así como la necesidad de aislamiento del entorno social, ya que un emporio de motor y actividad artística no provoca abismos ni rechazos entre el sentir y los deseos de sus individuos. Esta actividad estética es el arte entendido en sentido amplio: la naturaleza se comporta como un artista. El hombre, a su vez, copia esta actividad de la

¹⁴ Esta observación del *universo creador* llega a confirmar un paralelismo ineludible con el romanticismo dado que la teoría de los universos creadores que se defiende en esta investigación encuentra un importante apoyo en pensamientos de la filosofía romántica. El carácter revolucionario del romanticismo es incuestionable. Supone la ruptura con una tradición, con un orden anterior clásico y con una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica. Se proyecta en todas las disciplinas y constituye la esencia de la modernidad.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Tecnos, 1999, pp. 15–19.

naturaleza, él mismo actúa en tanto que artista y toda su actividad es también de carácter artístico; por tanto, la acción del hombre, en general, es de reflejo estético.

Mas este mundo fue instaurado por un único demiurgo; por una única fuerza enteramente entregada a su labor en cada uno de estos seres, y que se llama el arte. Y este arte es el que podemos sin duda abarcar, merced a un último procedimiento metódico, que consiste en situarnos frente a las obras, más bien que frente a los hombres, artistas, creadores o quienes las contemplan. Porque el arte no es únicamente el pensamiento en cierto modo privado y personal del artista, sino también un conjunto de necesidades imperativas, que se imponen al artista; que le sirven de norma, a la vez que de apoyo; y que, en el curso de su labor, le proporciona su experiencia, sin que esta última aparezca después sino en la obra misma.¹⁶

Esta autonomía del arte que profesa Étienne Souriau, es lo que sustenta los *universos* de cada artista. Entre otras hay una necesidad de diálogo y de reflexión ligada fuertemente al proceso creativo. «La intención (de la vida) es lo que el artista trata de volver a aprehender colocándose en el interior del objeto por una especie de *simpatía*, abatiendo por un esfuerzo de intuición la barrera que el espacio interpone entre él y el modelo. Es cierto que esta intuición estética, como por otra parte la percepción externa, sólo alcanza lo individual.»¹⁷ Esto es una experiencia individual de cada artífice que corresponde a su *universo personal* y que convierte la obra en exclusiva. Y para este acto de reflexión que exige la creación, el individuo necesita refugiarse en el espacio que favorece el diálogo y que lo aísla de posibles interferencias. Un aislamiento excesivo sería peligroso, pero un sometimiento pleno al mundo material llegaría a ahogar sus intereses innatos. La situación ideal es el equilibrio que se mantiene en medio del mundo cuando el artista se nutre de este pero filtra sus percepciones y vivencias para, una vez aprehendidas, enriquecer su *universo personal*. El aislamiento viene determinado por causas sociales, políticas e históricas que desubican a determinados prototipos artísticos; otras veces será un aislamiento premeditado y voluntario. Su instinto y sus aspiraciones pretenden fundir el *yo* artístico con la obra para aproximarse más a la verdad de su *universo*. Este complejo entramado de discernimientos, sentimientos e ideas se

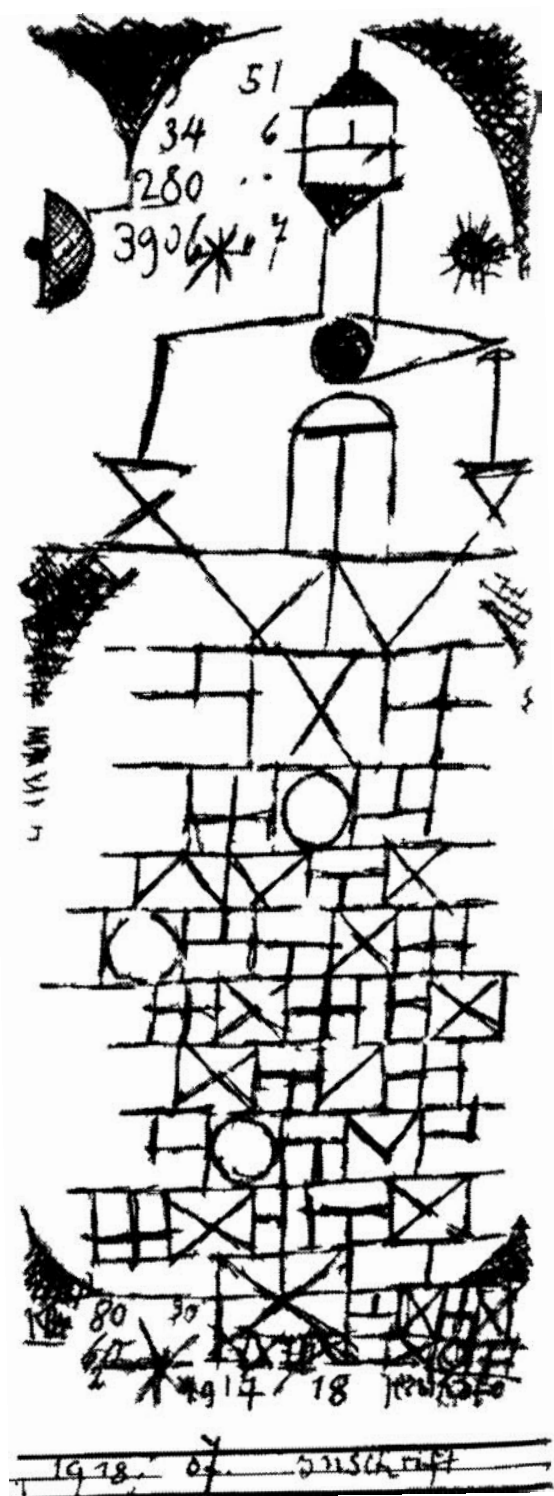


2.

Mihail Larionov, *Sergei Diaghilev con una flor*, 1915.

¹⁶ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Henri Bergson, «La evolución creadora» en *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1947, p. 49.



3.

Paul Klee, boceto para *Despedida*, 1918.

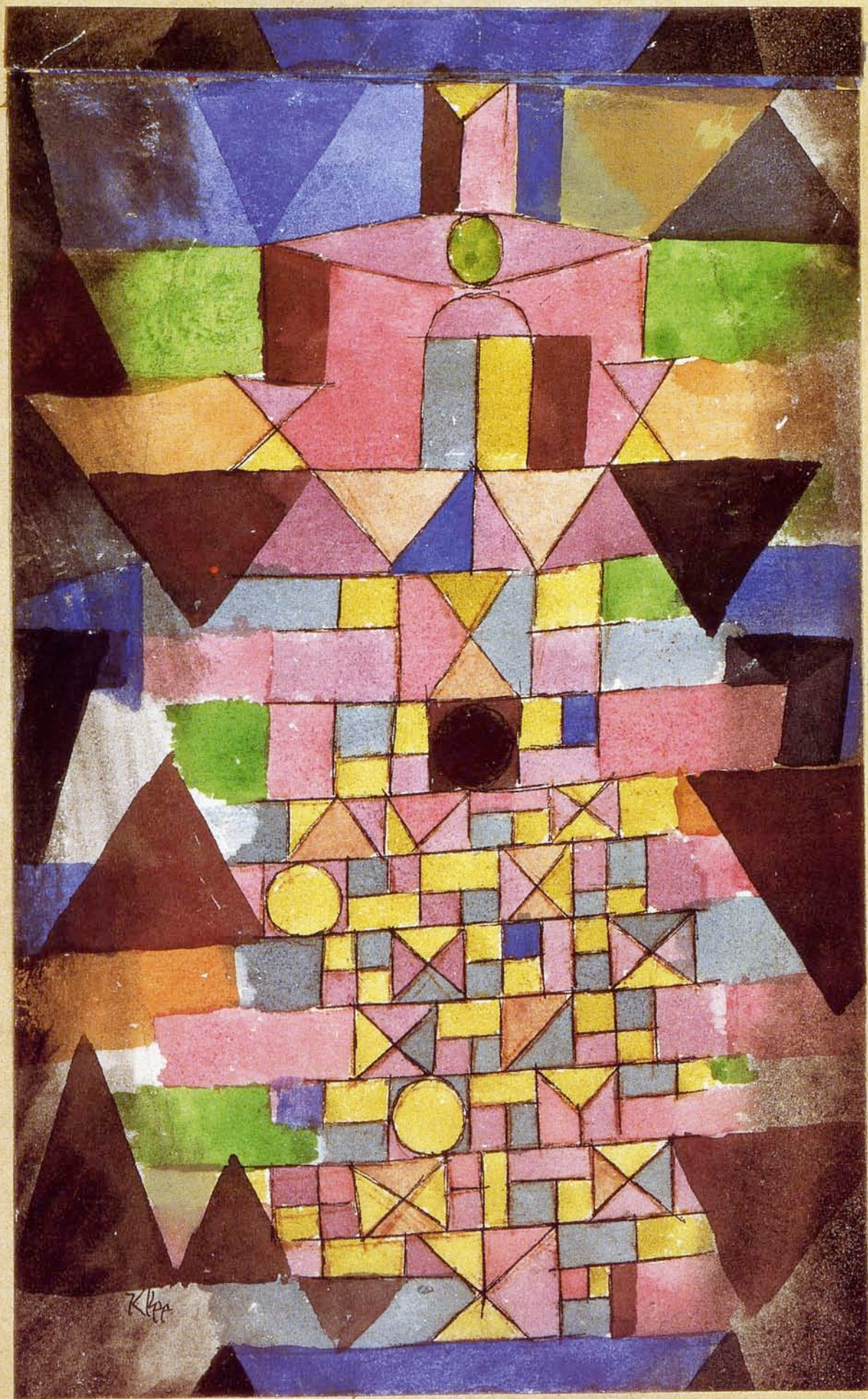
configuran también en su relación con la sociedad a la hora de aceptar los cánones en los que debería encajar. Un propósito inteligente será sistematizar ambos mundos. Pero toda esta liberación y el tedio de la civilización, tienen un precio, que suele ser un hondo sentimiento de soledad y vacío. Romper con un orden, con una seguridad u obediencia lleva consigo un doloroso desgarramiento si el individuo se encuentra de pronto consigo mismo, sin nadie más. Aquí radica el pesimismo, la angustia y la melancolía que también acompaña cada *universo creador* y el propio trabajo creativo.

ELEMENTOS DEL UNIVERSO CREADOR

En el *universo creador*, existen elementos, comunes a todos los *universos personales*, que responden a una realidad física: *elementos físicos*, y otros que responden a una necesidad intrínseca del ser humano: *elementos de conducta*. Se podría estudiar este universo de dos maneras, o bien analizando cada una de las vidas de los artistas, independientemente de cual fuere su medio de expresión y así analizar todos los factores, o bien, recurrir a los elementos básicos comunes que constituyen la trama de una estética que gobierna el arte o las artes permanentemente, con carácter a temporal y siendo común a todos los momentos de la Historia. La primera opción responde a otro tipo de investigación y requiere un tiempo infinito, así pues se opta por la segunda.

Elementos Físicos

Cuando el espectador observa una partitura, un caligrama, una notación coreográfica trazada sobre un papel, aprecia un carácter plástico o pictórico



05059
H: 002/6



CÍRCULO DE LETRAS
DE
«NUEVOS HORIZONTES»

*A Vicente Huidobro
Con saludos
cordiales
de Joaquín Pasos.*

tiene el gusto de invitar a Ud. a escuchar el ensayo

“CREACIONISMO”

— Una teoría estética y la obra de Vicente Huidobro —

- 1.—Las post-guerras en el arte.
- 2.—Translación de la poesía: de la música a la pintura.
- 3.—Inventario del Creacionismo.

Por JOAQUÍN PASOS.

El martes 4 de Diciembre de 1945, a las 7:30 p. m.,
en la Editorial Nuevos Horizontes.





*
Sur un
fambour,
naturellement

Malborough : &
Parfait. Qui est
Une roia : M.M.
de Gloucester, M.
~~Bethy~~
~~Harwin~~ Gloucester
Malborough : (aperçu
(au dehors) To
(il s'assied) Le sur
fatigant que
sur l'affût de
de la bataille
d'ailleurs

Enfée

soyemp d v-f

Texte Manuscrit de M. Marcel ACHARD

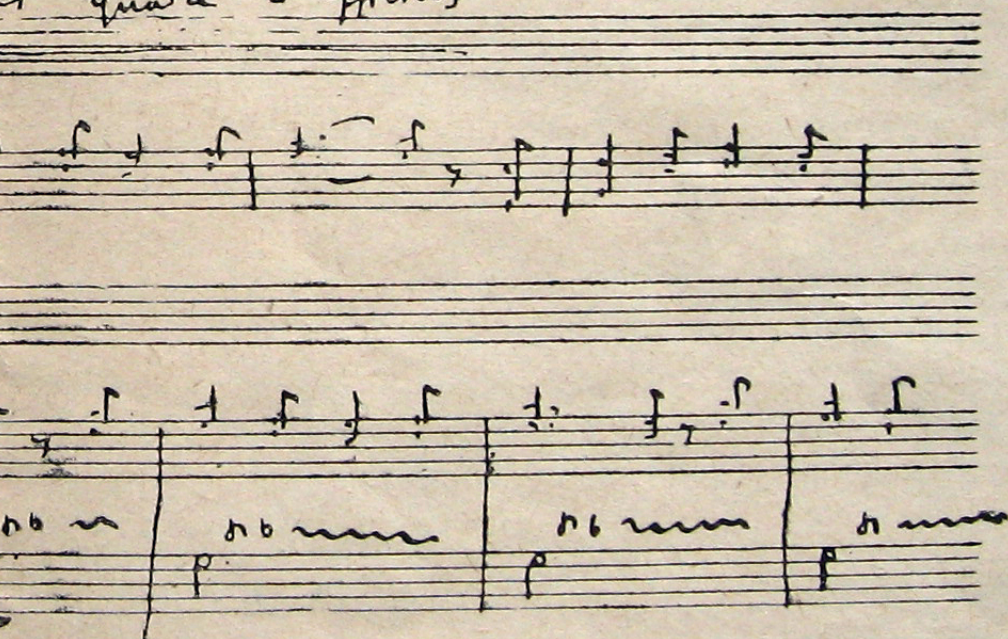
De blessé ? Très bien. De mort ?
mort ?

de Worcester et de Leicester, Mr
M^r de Birmingham et de Mr

(ant Howard) Ah ! tu es là, toi ?
Tout à l'heure. Plus tard !
is rompre. Rien n'est arrivé
de dormir une heure
un canon à la ville
les soldats ne sont pas
d'un d'eux disait,
seins de

Page de Musique de M. Georges AURIC

quatre 2^e officiers





GRAND BAL
DES ARTISTES

TRANVESTI
SMENTAL
VENDREDI 93 FEVRIER

PROFIT DE LA 1993
CAISSE DE SECOURS
MUTUELLE DE L'UNION
DES ARTISTES RUSSES

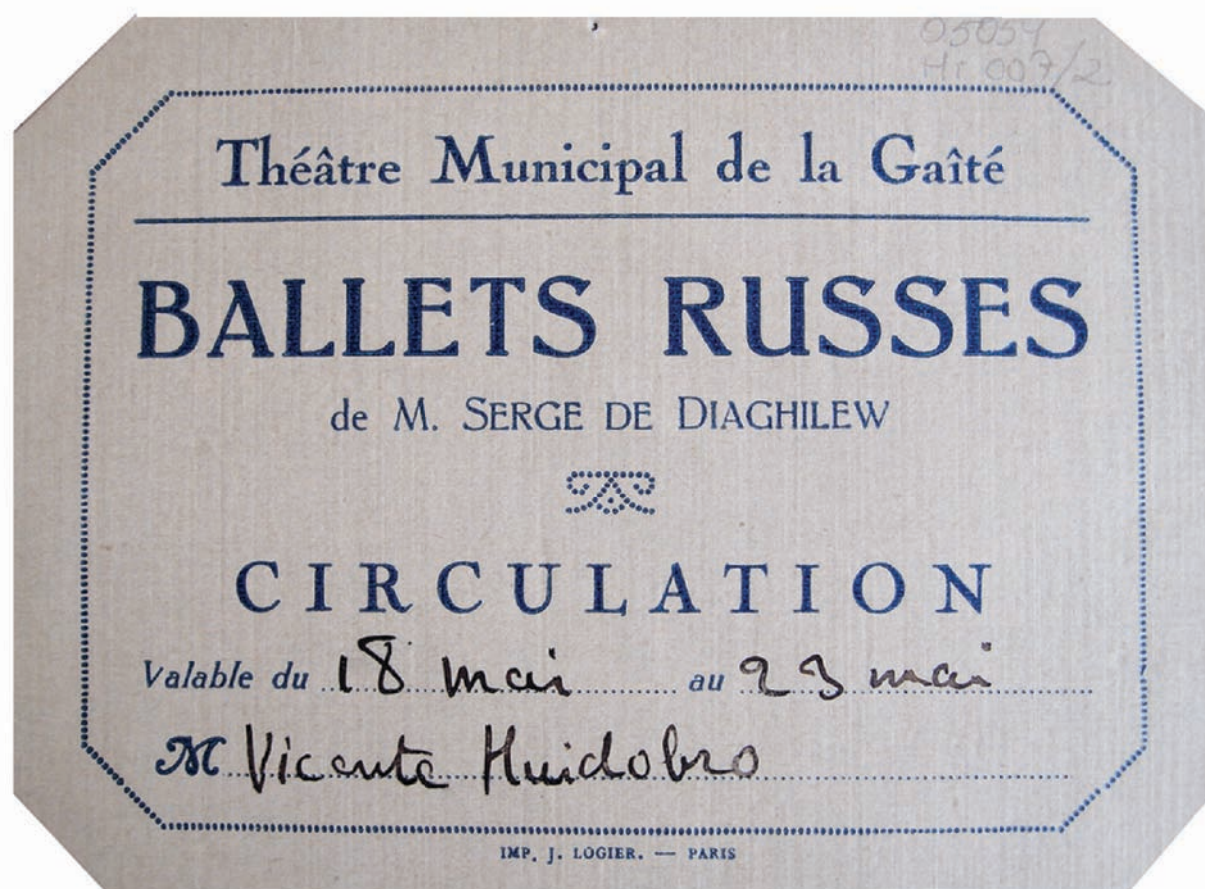
BVLIER

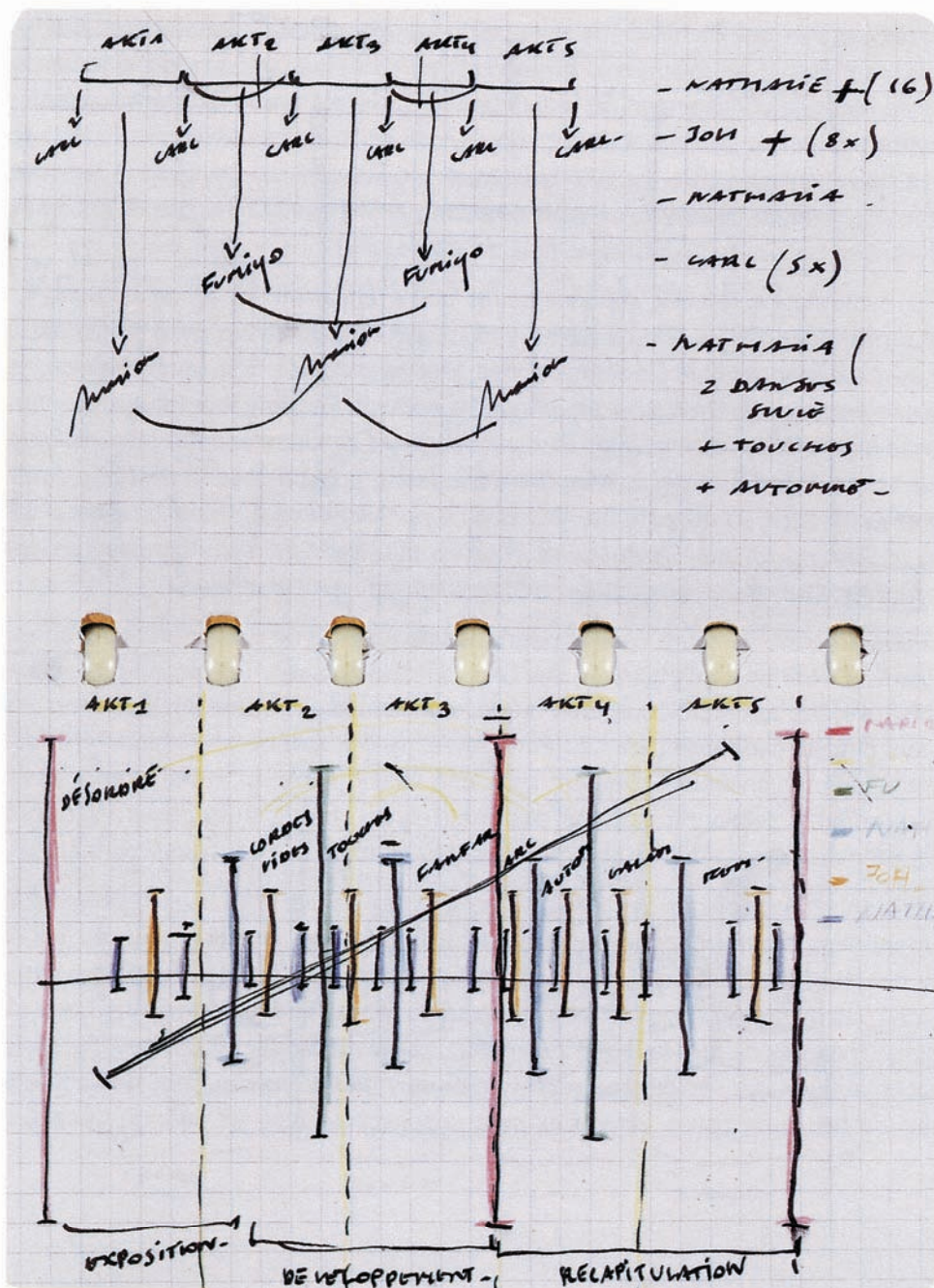
31 AVENUE DE
L'OBSERVATOIRE

INVITATION









Sont des araignées

DANSE

VIEUX TAM

DANSE

Au milieu des sept enfants de la montagne

Dans la main prends

Celui qui joue de la flûte

TA

TÊTE

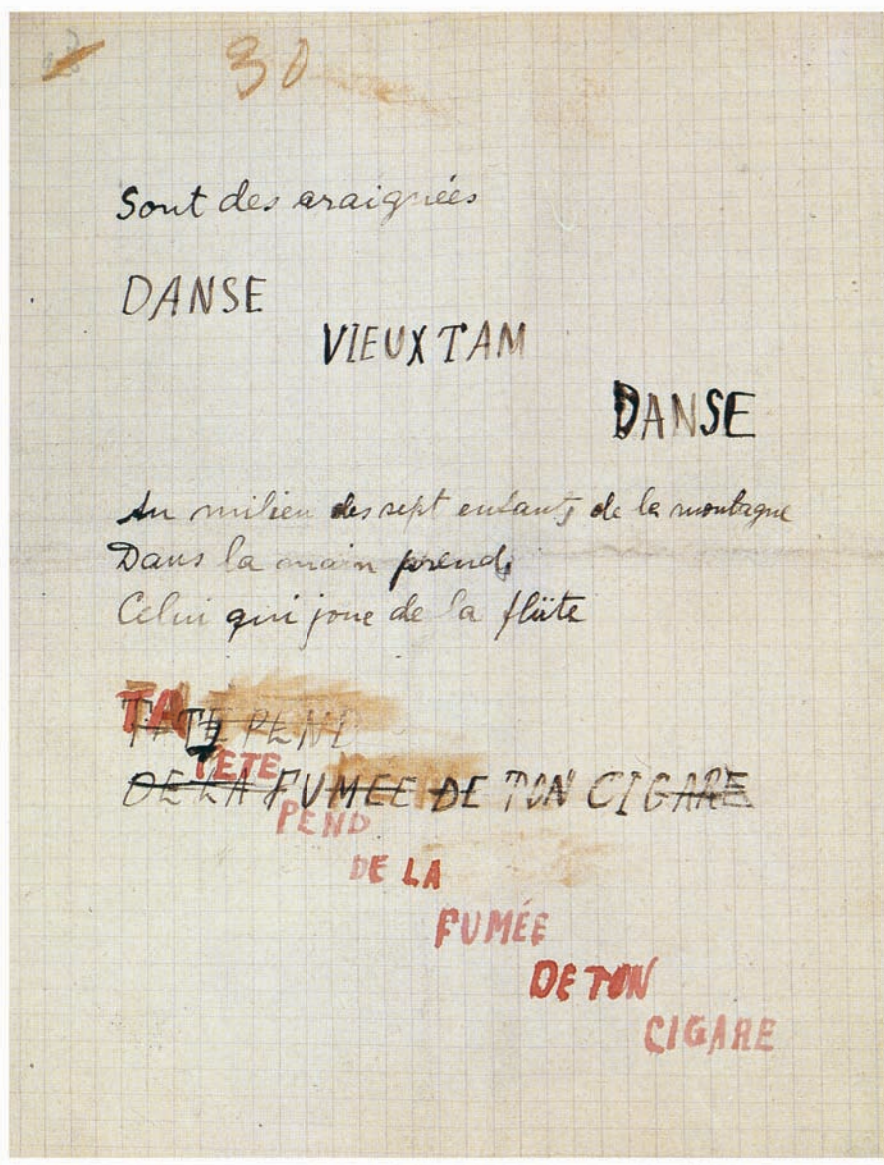
PEND

DE LA

FUMÉE

DE TON

CIGARE



Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation includes notes, rests, and various musical symbols.

Instrument/Voice Parts (from top to bottom):

- Soprano
- Contraalto
- Tenor
- Bass
- Hautbois
- Trompette
- Horn
- Cor Anglais
- Flute
- Clarinet
- Bassoon
- Violoncelle
- Contrebasse
- Violon
- Viola
- Violoncelle

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

David Michaud

Hommage à son Père

en su expresión.¹⁸ Este carácter que le aproxima a las calidades de la pintura o del dibujo es un denominador común en estas *piezas*, las cuales llaman su atención, le atraen y por ello le interesan desde el punto de vista gráfico pues lo percibe como algo interesante para ser visto y contemplado como si de un dibujo se tratara. (Lám. 9–11) Todas estas reflexiones inducen a pensar que existe algo en las formas de notación de cada disciplina que hacen de ello un objeto provocador común. Estos denominadores comunes son los elementos físicos, nada más que realidades físicas presentes en las *piezas* del arte al igual que en el desarrollo físico del mundo, del cosmos y del hombre, vigentes, al fin y al cabo, en el ciclo de la naturaleza.¹⁹ Un acercamiento a la definición y al origen etimológico de cada término ayudará a comprender su significado más puro, las relaciones que existen entre ellos y con la realidad física de la naturaleza, y en qué magnitud y de qué tipo es la presencia real de dichos elementos en los *universos* de los creadores.

La teología desarrollada en el *Timeo* de Platón²⁰ constituye la base del tratado cosmológico. En ese sentido, el discurso mítico que recorre el diálogo intenta esbozar una explicación plausible del predominio de la razón, la belleza y el orden en el mundo. El concepto de *orden* se une, por otra parte, al de lo *bello* en el mapa cognoscitivo del griego clásico. Así pues, si el arte está relacionado con la belleza y ésta con el orden, arte y orden están indisolublemente unidos en la creación. El orden es un principio del universo divino observado en la naturaleza, aprehendido e imitado. Y esta belleza del orden, la adaptación perfecta, la consonancia de las partes se expresa con el concepto de armonía.²¹ El *universo* de cada artista deberá tener sus principios basados en el orden y la armonía persiguiendo así la belleza.

La astronomía de los pitagóricos marcó un importante avance en el pensamiento científico clásico, ya que fueron los primeros en considerar la tierra como un globo que gira junto a otros planetas alrededor de un fuego central. Explicaron el orden armonioso de todas las cosas como cuerpos moviéndose de acuerdo a un esquema numérico, en una esfera de la realidad sencilla y comprensiva desde todos sus aspectos. Como los pitagóricos pensaban que los cuerpos celestes estaban separados unos de otros por intervalos correspondientes a longitudes de cuerdas armónicas, mantenían que el movimiento de las esferas da origen a un sonido musical, la llamada armonía de las esferas. El arte necesita, para el griego, algo más que método y técnica, requiere impulso, inspiración, incluso ligado al

¹⁸ En el capítulo nueve se hace un análisis preciso sobre el término *carácter plástico* –desde su aproximación a lo pictórico para evitar así confusiones o ideas vagas sobre el concepto.

¹⁹ La selección de estos elementos físicos se realiza en función de realidades básicas que ordenan cualquier creación, artística, física o universal de la naturaleza en general, incluida la creación del cosmos, y este será el argumento que se siga para elegirlos y definirlos, si bien se dejan abiertas las puertas a futuros trabajos que amplíen esta selección y profundicen en ello. Son factores relacionados con el orden y que se remiten a él. El orden tiene como primer aliado la belleza y esta tutela todas las manifestaciones del arte, de ahí que los progenitores del orden sean los principales elementos físicos considerados.

²⁰ Platón, *Timeo*, Buenos Aires: Aguilar, 1981.

²¹ Todos estos conceptos remiten al artista a un equilibrio entre su *universo* y la sociedad, equilibrio virtuoso en el que si es capaz de situarse habrá ganado terreno para su concentración creativa. El término *armonía* contiene la misma raíz *ar* del verbo *arrotto* que significa arreglar, ajustar. La misma raíz tiene el término *aresco*=agradar, convenir. Y lo mismo sucede con *areté*=virtud, que indica ante todo adaptación o ajuste, una adecuación total.

El individuo virtuoso, dotado de *areté*, no es pues el que cumple ciertas reglas morales, sino el que es capaz de armonizar su conducta al entorno en que vive. Virtuoso es el verdaderamente integrado en el sistema por ser capaz de relacionarse dentro de dicho sistema de forma adecuada, con competencia social, sin disonancias ni estridencias y, por lo tanto, se adecua perfectamente al *universo creador* donde comparte espacio.

delirio y al entusiasmo, el elemento dionisiaco subrayado por Nietzsche, pero el impulso y dinamismo debe estar ordenado por la razón.²²

Orden

El término *orden* proviene del latino *ordo* —que a su vez traduce los términos griegos de *thesis*, *diathesis*, *kosmos*, *armonía*, *taxis* y *mousa*— y significa colocación de las cosas en el lugar que les corresponde.²³

El *orden* fue comprendido inicialmente como relación definida entre partes de un todo, de una entidad como la del Ejército o del Estado. Pero las distintas referencias del *orden* poseen en griego distintas denominaciones. Las principales son: *thesis*, *diathesis* y *taxis*. Entre éstos existen diferencias de sentido: *taxis* indica un orden, pero referido a una normatividad, en cambio *thesis* carece de esa referencia normativa, sólo indica el estar puesto en cierto lugar. La *thesis* y la *diathesis* se refieren a ordenación en estructuras estáticas o permanentes, pero *taxis* puede además referirse a la ordenación secuencial en el tiempo, a una sucesión de eventos regulada de alguna forma, con esquemas que vinculan unos con otros procesos, un sentido que sí queda cubierto por el concepto de *estructura*.

De acuerdo a las ideas cosmogónicas —en principio todo era caos hasta que ciertas fuerzas superiores introdujeron diferenciación y orden, lo mismo que en la *Teogonía* del Génesis—, el concepto de orden en Grecia se construye sobre el trasfondo de una negación o superación del caos, del orden o desorden cósmico, al que se considera además como carente de lo bueno y bello.

En todos los *universos creadores orden* se refiere, según la definición menos compleja y más acertada, a que cada cosa, cada elemento de los que se consideran en el creación, está donde debe estar, ocupa un lugar porque nunca podría ocupar otro, porque la obra pasaría a ser otra diferente; todo ha sido tratado con precisión, cada aspecto de la composición tiene la importancia adecuada y todo ello coloca al espectador en el lugar apropiado. Finalmente, el intercambio y la complicidad recíproca en el acto de contemplación espectador—obra, obra—espectador, se hará en su justa medida. La obra debe imitar o inspirarse en algo que tenga unidad y constituya un todo unitario. Las partes de toda acción deben estar ordenadas de tal manera que si se suprime alguna de ellas el conjunto resulte modificado y trastornado; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce afecto alguno no es parte esencial del todo ni ayuda a construir *orden*.²⁴

Composición

La composición es la forma total con la que se comunica una obra. Existen unas leyes ocultas que rigen el orden estructural de las obras de arte. Es el resultado del acto de componer. Componer es «formar de varias cosas una, juntándolas y poniéndolas con cierto modo y orden.»²⁵

²² Esta tesis considera válida la intemporalidad de los valores clásicos porque se relacionan con el orden como modelo para estudiar todo lo relativo al arte, teniendo en consideración el equilibrio ideal que debe existir entre dichos valores, reservando un lugar a la gestión del subconsciente promulgado por Freud.

²³ Real Academia Española, *op. cit.*

²⁴ Aristóteles, *Poética*, Barcelona: Bosch, 1985, p. 249.

²⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

La composición es un término vinculado al arte y que ha evolucionado con este. Su uso ha sufrido vaivenes que lo han llevado desde el crédito más elevado hasta el absoluto desprecio, o su sustitución por otras categorías estéticas acordes con modas o tendencias. Mas existen valores clásicos de composición que han evolucionado sin que se puedan soslayar sus fundamentos. A partir del siglo XVII el término composición incluye o asocia teóricamente dos nociones anteriores: la *invención*, que investigaba el tipo de elementos adecuados para un tema; la *disposición*, sobre el reparto según un cierto orden de los diferentes elementos dentro de un espacio o una superficie dada.²⁶ (Fig. 4)

Ruskin²⁷ niega la posibilidad de dar una norma para enseñar la composición pero propone una serie de «leyes de la disposición sencillas» que él mismo enuncia así: «ley de la continuidad, ley de la principalidad, ley de la repetición, ley de la curvatura, ley de la radiación, ley del contraste, ley del intercambio, ley de la consistencia, ley de la armonía.» En su esfuerzo didáctico compara la composición en el dibujo con una melodía cuyo ejemplo en el texto son frases de música escritas en un pentagrama; su pretensión es hacer comprender al lector de su obra que el objetivo principal de la composición es el de expresar la unidad que se aborda desde las analogías musicales. No es algo excepcional que aparezca en la obra de Ruskin este vínculo musical-dibujo que se ha realizado con mucha frecuencia en el pasado. Antes de esto un precepto académico de la teoría clásica rezaba como «De la unión», una categoría estética que recurría sistemáticamente a las analogías musicales para explicar la idea de lo que se ha podido entender como composición en las artes plásticas.

De lo espiritual en el arte,²⁸ está repleto de referencias y analogías al mundo de la música; en esta obra Kandinsky sostiene que, aunque cada individuo reaccione de manera distinta ante las diferentes artes, «provocan en el mismo individuo un solo efecto, aun cuando cada arte utilice únicamente los medios que le son propios.» En su desarrollo dice que cada uno de los colores aislados posee una acción difícil de definir pero es la base de una armonía que es el objetivo final del pintor.



4.

Vasily Kandinsky,

Ilustración para un cuento de Alexis Remizov, 1923.

²⁶ Lino Cabezas, «El andamiaje de la representación», en Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 243.

²⁷ John Ruskin, *Técnicas de dibujo*, Barcelona: Alertes, 1999.

²⁸ Vasily Kandinsky, *op. cit.*, p. 43.

La composición que se basa sobre esta armonía constituirá un acorde de formas coloreadas y dibujadas que, como tales, tendrá una existencia independiente, procedentes de la necesidad interior, y constituirá dentro de su comunidad de vida un todo llamado cuadro²⁹

Los posibles preceptos que se derivan del enfoque de la composición de Kandinsky han de calificarse decididamente como intuitivos. En tal sentido viene siendo habitual hablar de composición intuitiva: aquella que basa sus principios estéticos en conceptos físicos tales como: equilibrio, peso, volumen o dinamismo. Son conceptos que se juzgan por el efecto causado en el espectador, la sensación que se produce y se puede apreciar por la simple observación.

Todo arte es composición, porque todo aquello que consta de varias partes da un resultado compuesto, es decir, se puede hablar de composición como sinónimo de obra, pieza musical, etc. Y se puede concluir que todo lo que rodea al hombre tiene una composición pero no significa que sea arte. El universo, las galaxias, la naturaleza, así como los *universos de los creadores*, son el resultado de una composición.

Estructura

Significa la distribución de las partes del cuerpo o de otra cosa. Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como poema, historia, etc.³⁰

La estructura sostiene la obra a modo de armadura según su distribución respecto al todo. Toda obra de arte, en cualquiera de sus manifestaciones o lenguajes, mantiene el orden conforme a una estructura determinada, específica y estudiada. Dicha armadura sostiene la creación y se refleja en cada aspecto derivado de su obra natural. Es decir, la estructura que organiza una composición musical queda reflejada, por tanto, en la distribución de las notas musicales en el pentagrama, siendo evidente que la representación bidimensional de cada una de las disciplinas refleja la estructura de la obra misma.

Mientras me concentraba (en la composición) en las artes fui alertado de ciertas analogías con las instituciones sociales, pues, al contemplar una obra de arte, uno llega a verla no como un conglomerado de innumerables unidades, cada una separada de las otras por sus demandas, poderes y actitudes, sino como una configuración única de fuerzas dirigidas. En circunstancias ideales, estas fuerzas constituirían una estructura unificada.³¹

Francastel³² recuerda que la palabra estructura se deriva de *struere*, construir. Por tanto, estructura está relacionado con el acto de construir, y ayuda a construir la obra de arte y el *universo creador*.

Equilibrio y Simetría

El equilibrio de un cuerpo, en física, es un estado dinámico en el que las fuerzas que actúan sobre él se neutralizan mutuamente. Al equilibrio de los esquemas visuales, de las formas de notación y de los lenguajes del arte, también es aplicable a esta definición,

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Enciclopedia Espasa*, tomo XXII, Madrid: Espasa Calpe, 1929, p. 1142.

³¹ Rudolf Arnheim, *El quiebre y la estructura*, Barcelona: Andrés Belló de España, 2000, p. 99.

³² Pierre Francastel, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, Valencia: Fomento de la Cultura, 1961.

añadiendo que las fuerzas serían las inducidas por una configuración visual dada.³³ Equilibrio es el estado de un cuerpo cuando, encontradas las fuerzas que obran en él, se compensan destruyéndose mutuamente o el de dos cuerpos que obran en sentido contrario puesto con igualdad de fuerzas.³⁴

Yo preguntaría a los que mantienen prejuicio por costumbre, si encuentran simetría en un rebaño de ovejas que desea escapar de los dientes mortíferos de los lobos o en los campesinos que abandonan sus campos y caseríos para evitar el furor del enemigo que los persigue. Sin duda que no; pero el arte está en saber disimular el Arte. Yo no preconizo el desorden y la confusión, al contrario, deseo que se encuentre la regularidad dentro de la misma irregularidad. Pido grupos ingeniosos, situaciones fuertes pero siempre naturales; una manera de componer que esconda a los ojos el esfuerzo del compositor. En cuanto a las figuras, no podrán complacer sino cuando se las presente con rapidez y dibujadas con tanto buen gusto como elegancia.³⁵

Así, el equilibrio confiere reglas que le son propias al orden y a su vez, al orden que exige la composición.

El equilibrio supone una relación moderada, armónica y sensata de los elementos de los *universos creadores*. Supone una combinación compensada de los *elementos físicos* y de *conducta* de cada artista que se igualan en sus proporciones generando piezas de arte donde cada una de sus formas y su concepto permanece en constante evolución ante los ojos del espectador. Los cambios y el crecimiento son también una constante dominada por el equilibrio. Ningún método puede sustituir la intuición del ojo para determinar el equilibrio. De la definición física de equilibrio se deduce que la vista experimenta la sensación de equilibrio cuando las fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se encuentran compensadas. En muchas ocasiones los factores visuales importantes para el equilibrio, no tienen porqué tener un correlato físico, rompiéndose así la relación real entre definición física y realidad visual de la obra.

La materia se presenta en el universo de múltiples formas. Hay galaxias, estrellas, planetas, rocas, seres vivos, cada uno compuesto por una cierta combinación de sólido, líquido o gas. Parte de esa materia tiene una curiosa propiedad: si se divide por cierto sitio, las dos mitades son iguales; o, lo que es lo mismo, se ven iguales desde un lado y desde otro: es la simetría. Tanto el equilibrio como la simetría contribuyen al orden creador.

Proporción

Proporción es la disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo. Relación de medidas o tamaños de las partes de un total entre sí o de aquella a éste.³⁶

El historiador Rudolph Wittkower afirmaba que «todos los sistemas de proporción son implícitamente intelectuales, ya que se basan en la lógica matemática. Sin una comprensión de la geometría y de la teoría de los números no es imaginable ningún sistema

³³ Carlos Pérez-Bermúdez, *Lo que enseña el arte*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000, p. 26.

³⁴ *Enciclopedia Espasa*, tomo XX, *op. cit.*, p. 365.

³⁵ Jean Georges Noverre, *Cartas sobre danza y otros ballets*, La Habana: Arte y Literatura, 1985, p. 71-72.

³⁶ *Enciclopedia Espasa*, tomo XLVII, *op. cit.*, p. 991.

de proporciones.»³⁷ También se puede tener una idea de proporción de manera intuitiva, deducida de la comparación de las dimensiones de una obra; así el tamaño inadecuado, demasiado grande o pequeño se califica como desproporcionado. En algunos momentos se ha considerado la proporción una cuestión subjetiva, que depende de la intuición, sensibilidad y capacidad del artista, sin embargo mantiene una relación directa con la matemática. La matemática introdujo un nuevo elemento en la educación griega. Se desarrolla como rama independiente del conocimiento que establece sus relaciones con la música, una unión que caracterizará en adelante el hábito de formación donde se acentuará la importancia de enfrentar a los estudiosos con el trabajo matemático como forma de sensibilizar y desarrollar su sentido concreto de percepción de la proporción, de la armonía.

Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los objetos parangonados con ellos mismos, o sea en la relación o conveniencia de las partes entre sí y con el todo. Las proporciones de las bellas artes no son proporciones matemáticas.³⁸

En la Antigüedad griega –venidos de una tradición pitagórica– Platón y Aristóteles van a identificar la forma con la disposición de las partes. Las partes que conforman el todo deben poseer proporciones definidas, ya que de estas proporciones dependerá la belleza del objeto. Desde Pitágoras se maneja la idea de que la belleza de la forma está en las proporciones; el orden y la proporción son bellos, no existe arte sin proporción. Este planteamiento lo continua y sostiene Platón. Para él la medida y la proporción hacen la obra bella. El orden, la relación proporcionada entre las partes, puede hacer del objeto algo bello, al menos, en el mundo sensible, aunque jamás pueda pasar de ser sólo una imagen doblemente alejada de la idea.

La proporción es un concepto de relación de las partes entre sí con el objetivo de crear un todo, en esta investigación no se discute sobre la oportuna relación con los números matemáticos o sobre la inviabilidad de esto, se prefiere considerar la proporción como el acto por el cual se ponen en marcha las relaciones que se establecen entre todas las partes para alcanzar el orden del cuerpo. La proporción puede considerarse respecto a una estatua griega, a un trabajo plástico figurativo, abstracto o respecto al estudio y la formación del individuo, cuidando proporcionadamente su dedicación a todos los campos del saber.

Ritmo

Aristóteles habla en *Poética*³⁹ del impulso mimético del hombre y de su sentido de la secuencia de los sonidos y del ritmo como algo dado por la naturaleza y sostiene que la creación de metros dio lugar a diferentes especies según el carácter de los creadores.

La etimología de la palabra ritmo conduce a la noción de movimiento, corriente, golpe de olas. Su negación se lleva a cabo con la cantidad numérica, *arythmós*=aritmética, ya que para Aristóteles, el hombre interviene en el ritmo de la naturaleza y lo rompe introduciendo los números. Para el estagirita el ritmo de los átomos explica los cambios y la

³⁷ Rudolph Wittkower, *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1979, p. 43.

³⁸ N. del A., Milizia, siglo XVIII en Lino Cabezas, «El andamiaje de la representación», en Juan José Gómez Molina, 1999, *op. cit.*, p. 251.

³⁹ Aristóteles, *Poética*, I, 460b.

coherencia recíproca como un orden o forma. El orden cósmico rige el movimiento de los astros y también los elementos de los seres vivos siguen un orden superior. Pero ese orden implica a su vez diversidad.

El ritmo es un fenómeno cósmico una característica de ciertos procesos temporales, la tendencia a producirse o reproducirse en intervalos regulares. Atendiendo exclusivamente a la vida humana este movimiento rítmico se observa en las funciones fisiológicas esenciales, como la respiración y la circulación de la sangre.⁴⁰ El ritmo se relaciona con el estado de ánimo que Nietzsche llama dionisiaco, tiene poder de adormecimiento o exaltación, conduce al sueño o a la embriaguez, disposiciones que, por igual, debilitan el sentido de la realidad y dejan el campo libre a la imaginación y al desarrollo de un orden marcado por el subconsciente. En estas condiciones existe una relación entre la emoción y el ritmo, puesto que ésta domina aquélla encauzando la expresión dentro de un orden rítmico.

Debe existir, sin duda, una relación entre la emoción y el ritmo, porque a su vez, éste, como lo demuestran los efectos de la música y la poesía, es un poderoso estimulante de la emoción. Pero si los ritmos naturales de la emoción se encuentran en la base los ritmos artísticos (poesía, música y danza), estos últimos resultan de una elaboración de los primeros mediante una forma que impone la voluntad estética. En una palabra, el ritmo artístico no es ya natural, ni espontáneo, sino el producto de una voluntad de expresión que se inspira en la conciencia de ciertos valores estéticos. Entonces no se puede pensar que las formas del ritmo en el arte sean simplemente derivación de un ritmo natural o imitación de éste, sino creaciones del genio artístico. Por otra parte, mientras que en la naturaleza es el ritmo sólo un modo de ser (la repetición regular de los fenómenos en el tiempo), en el arte el ritmo adquiere el valor de una forma expresiva.⁴¹

En resumen, la obra de arte debe tener orden y armonía; proporción de las partes, entre sí y con el todo. Hay muchas maneras de interpretar la armonía, que no siempre tiene que ser numérica y matemática, es decir, relativa a una ciencia exacta, pero dentro de la libertad que propugnan las corrientes del subconsciente, hasta el estado de ensoñación, remiten a un reconocimiento del ritmo como elemento clave de la belleza de la que gusta el individuo. El ritmo se aprende contemplando la naturaleza. La asociación que el ser humano hace entre determinados ritmos con experiencias concretas son luego interpretadas y traducidas por el artífice en el acto creativo.

Movimiento

Kínesis significa en griego desplazar, cambiar de sitio. Aristóteles definía movimiento como el paso de la potencia al acto, o del poder ser al ser. Todas las cosas que existen naturalmente parecen poseer en sí mismas un principio de movimiento y reposo, unas bajo la relación de lugar, otras en el aspecto del aumento o la disminución, otras bajo el aspecto de la alteración.⁴² Aristóteles considera el movimiento, como el tiempo, algo infinito, pero sostiene que tuvo que haber un principio, una fuerza que pusiera en marcha ese movimiento

⁴⁰ Hay quien encuentra en este fenómeno vital la causa primordial del ritmo de la versificación, por la necesidad de acompasar la recitación de la poesía con los tiempos respiratorios.

⁴¹ Samuel Ramos, *op. cit.*, pp. 113–114.

⁴² Aristóteles, *Física*, II, 1, 193a–193b.

primero, el tránsito de lo que no era a lo que era, un primer motor inmóvil, causa del movimiento entero del mundo. Y este primer motor se considera eterno por lo que no se establece contradicción alguna. Todos los seres naturales están en movimiento: éste es un hecho que Aristóteles admite a partir de la experiencia. La naturaleza es principio del movimiento y del cambio. El movimiento se explica en física a partir de tres principios: el sujeto, la forma y la privación de la forma. En todo cambio permanece un sujeto, que es el que cambia y se transforma, el cual pasa de la privación a la posesión de la forma. Aristóteles siempre pone el ejemplo del paso del hombre de la incultura a la cultura. El movimiento que subyace en el *universo creador* lleva los artistas de la incomunicación de sus *universos personales* a la comunicación, por que este *universo* está en movimiento y porque el individuo entra a formar parte de un *universo* común a todos, hasta su movilización en el contexto social.

El movimiento está presente en el acto creativo, es el paso de lo que no es a lo que es, de la manifestación del lenguaje a la obra en sí misma. Respecto a los *universos* es el paso del aislamiento a la confraternización con las disciplinas existentes, del no estar a estar con sus semejantes.

Aunque la acepción más común del movimiento hace referencia a una cuestión física, a una determinada cualidad de la materia, en el arte se ha venido considerando como la manifestación física de un estado anímico en acción, como movimiento de los afectos y voluntades que se expresan a través de las formas plásticas o de acción del cuerpo humano. El movimiento también se ha considerado desde la posibilidad de liberar el orden subjetivo del individuo. Cuando el individuo está inmerso en el *universo creador* es empujado por el movimiento continuo en el que se encuentra el devenir de cada *universo persona*; estas alteraciones de espacio y lugar a las que se someten se reflejan en los lenguajes del arte en forma de movimiento, pero la importancia y la consideración que merecen es porque, como decía Kandinsky respecto a la gráfica del triángulo, «se mueve despacio, a penas perceptiblemente»⁴³, pero se mueve. En la composición de una obra, el factor del movimiento se refiere a la forma en que están dispuestos los elementos compositivos que puede evocar o no dicho factor.

El trabajo en el que alguna de sus partes no armoniza con las demás o con el conjunto, no es bello. La obra artística ha de impresionar los sentidos y la inteligencia. Una obra cuya proporción de partes y armonía no sea perceptible, carece de belleza. Pues no hay belleza sin orden, sin estructura, y como el orden es un bien, es decir, es conveniencia y armonía de partes, se sigue que la belleza y el bien son una misma cosa. No hay belleza sin proporción de las partes entre sí y con el todo, pues sin ella no habría orden ni unidad, etc. Así, sucesivamente, se podrían analizar todos los factores relacionados entre sí y con cada uno de los elementos físicos. Todos los que se han visto hasta ahora, proporción, equilibrio, ritmo, movimiento, etc. son elementos que también explican la armonía y la estructura de la creación del universo. «El análisis crítico de la obra de arte descubre que se haya estructurada conforme a una lógica interna, que hace aparecer su composición y unidad como una conexión necesaria.»⁴⁴ Esta lógica interna es la misma que rige el universo

⁴³ Vasily Kandinsky, 2003, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ Vasily Kandinsky, *op. cit.*, p. 56.

creador, la que se transfiere al *universo personal* del artista y que proviene, como se verá, del universo de la naturaleza, la cual propugna el artífice.

Elementos de Conducta

Samuel Ramos afirma que el verdadero artista es uno de los ejemplares humanos de personalidad más acusada, y que ello lo debe al poder plástico del sentimiento humano.

El profundo sentido estético de Platón⁴⁵ aspira a usar la idea de belleza para hacer del hombre una obra de arte, el ser humano es la obra de arte en sí mismo. En las reflexiones de Platón se advierte que la obra de arte le importa muy poco, lo que le interesa es la formación del hombre. Este esfuerzo por cultivar la formación y alimentarla de manera rigurosa y disciplinada, como trabajo científico, es lo que genera en el individuo una serie de conductas que responden a la *filosofía de vida* y ésta alcanza su plenitud cuando el hombre es realmente hombre, haciendo uso de su inteligencia y sensible a las circunstancias que lo rodean.

Los factores que condicionan las conductas del artista tienen una filosofía empírica. La palabra empírico designa todo lo relativo a la experiencia. De aquí se deriva el empirismo o doctrina que afirma que todo conocimiento procede de la experiencia sensible.⁴⁶ La tesis fundamental sobre la que se apoya el empirismo está basada en que el origen del conocimiento es la experiencia, y admite tanto, sensación como experiencias internas.

Para los empiristas el conocimiento del hombre, su razón, está limitado a sus experiencias y a la mente. «Aunque nuestro pensamiento parece poseer una libertad ilimitada, en realidad está reducido a límites muy estrechos [...], ya que todos los materiales del pensar se derivan de nuestra percepción interna o externa⁴⁷ –dice Hume– (por tanto) «la razón no puede nunca engendrar por sí sola una idea original.»⁴⁸ «Todas nuestras ideas no son sino copias de muestras impresiones, es decir, que nos es imposible pensar algo que no hemos sentido previamente con nuestros sentidos internos o externos.»⁴⁹ Esto ratifica que todo lo que se hace, lo que se crea y toda expresión, sea del género que sea, tiene su origen en una información recibida en algún momento, y el individuo es susceptible de recibir esta información según la actitud y conducta que adopte con su entorno.⁵⁰

Así, son elementos que condicionan la conducta:

Reflexión y Contemplación

Flexionar significa doblar un cuerpo, acto por el cual mediante una fuerza se modifica una forma produciendo ésta su alteración. Reflexionar es considerar nueva o detenidamente una cosa,⁵¹ posiblemente para volver a alterar lo que ya existía anteriormente. Cualquier acto de un creador lleva implícito un tiempo de relectura pausada, un replanteamiento de su filosofía, su obra y su concepto o su modo de trabajo, es un episodio

⁴⁵ Platón, *El Banquete*, Madrid: Tecnos, 1998.

⁴⁶ Real Academia Española, *op. cit.*

⁴⁷ David Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano II*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 19.

⁴⁸ David Hume, *Tratado I*, Madrid: Tecnos, 1988, p. 152.

⁴⁹ *Id.*, p. 62.

⁵⁰ Al concluir con el análisis de los elementos de conducta se verá que es cierto su carácter empirista, cada uno de ellos es analizado desde la perspectiva de las relaciones interpersonales basadas en la experiencia.

⁵¹ Real Academia Española, *op. cit.*

contrario al oficio mecánico. Valéry ensalza la capacidad de recogimiento, la reflexión y la gestación pausada de una obra.

Ya han pasado los tiempos en que un artista no creía perder el tiempo por dedicarse a meditar los movimientos o actitudes propios de las mujeres, los viejos o los niños, *escribiendo* sus anotaciones antes de fijarlas en su espíritu. No digo que esto sea imprescindible. Digo que el *gran arte* no prescinde de inutilidades de este tipo, y que hay un *gran arte*.⁵²

La voz nostálgica de Valéry es una crítica contra las formas establecidas en la modernidad, contra la velocidad y el movimiento vertiginoso, contra la falta de reflexión. Kandinsky dedica un tratado completo a la espiritualidad en el arte. «La vida espiritual – dice – a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba.»⁵³ Las reflexiones de cada individuo le llevan al proceso de maduración personal y de su trabajo, compartir estas cavilaciones con sus semejantes, ennoblece las relaciones interdisciplinarias para no caer en la operatividad mecánica ni en la falta de flexibilidad expresiva a nivel personal y creativo.

El hombre común no sabe expresarse sino con los elementos automáticos que el lenguaje ya le presenta hechos de ante mano, y todo lo que se ajusta a esos medios limitados quedará inexpresado. La expresión artística no puede ser automática. Todo artista tiene que seleccionar y elaborar su propio material expresivo por más que encuentra elementos ya formados.⁵⁴

¡Sabiduría! Este término sólo podrá chocar a aquellos que en el arte ven una locura, una desorbitación, una inconsciencia por ignorar todo lo que en sus exaltaciones más febriles encierran de conocimiento y control de equilibrio, de normas de medida y de exactitud. Y también chocará, a la inversa, a los que no reflexionan, en todo cuanto se supone que existe de arte en un mundo, cuando se cree ver en este tema la sabiduría de un creador.⁵⁵

Quien no es capaz de contemplación no puede llegar a la posición estética. Toda actitud contemplativa implica una capacidad de abstracción, es decir, la capacidad de desinteresarse de las necesidades y apremios que impone la vida real. Parece que esta idea de considerar el arte como contemplación se ha originado cuando la estética se preocupaba ante todo de pensar al hombre ante la «belleza natural»; y, de seguro que tiene conexiones con la vieja teoría platónica de que el arte es una «imitación de la naturaleza». El arte consiste, desde luego, en un modo de vivir ciertas impresiones que llegan a la conciencia; pero tal vivencia artística, lejos de ser una contemplación pasiva, implica, por el contrario, una actividad del espíritu que elabora las impresiones recibidas en vista de una finalidad que las trasciende. Lo que tal vez quiso expresarse con la idea de la contemplación, es el hecho de que en la posición estética el hombre no reacciona a las impresiones en la forma habitual, es decir, en un sentido principalmente práctico, sino en otro sentido que es precisamente lo característico de la posición

⁵² Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, p. 67.

⁵³ Vasily Kandinsky, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 35.

estética. Si en otras formas de la vida los sujetos encuentran al objeto hecho y se comportan ante éste de acuerdo con lo que realmente es, en la posición estética el objeto debe ser creado o recreado por el sujeto, aunque con los elementos que adquiere a través de sus impresiones.⁵⁶

Otro aspecto importante de la contemplación es la actitud interdisciplinar, por el cual, el espectador es capaz de relacionar los actos contemplativos con las diferentes ramas del saber. Con frecuencia las obras no están hechas en departamentos estancos de cuyas ligaduras cuesta deshacerse. Así, un individuo amante de la música, busca sonido, quiere ver o imaginar unos instrumentos que en su funcionamiento producen ondas que se perciben como melodías. Ahora bien, ¿cómo valoraría este mismo individuo las partituras de esa obra musical?, ¿qué sería capaz de apreciar en ellas y en el grafismo de su notación, aún no sabiendo leerlas musicalmente? Esto no quiere decir que esta persona tuviera que descifrar en el papel las notas musicales e imaginar su sonido. Se trata de reconocer en las partituras una pieza de interés plástico y pictórico, por lo que es la partitura en sí, por el trazo de su notación sobre la superficie bidimensional que se descontextualizaría, se perdería su función original contemplándola, por ejemplo, como un dibujo y como registro que resulta del proceso creativo. Es decir, ¿permite la música, la danza, o la poesía apreciar las piezas «auxiliares» de su obra final con el mismo valor con el que se contempla la obra final? Y si esto es así, ¿qué es capaz de ver en ellas cada individuo espectador? (Lám. 9–11)

Hay quien, al contemplar un cuadro, sólo cree ver en él una representación ilusoria, una imitación de la naturaleza, y no se da cuenta de que gran parte de su emoción, y del hechizo que le domina, procede de una combinación muy sabia de formas y colores, que forman un acorde, una especie de armonía y de melodía fenomenológica, acertadamente dispuesta para simbolizar, con los objetos representados, y proporcionarnos con ello una especie de acompañamiento musical.⁵⁷

En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto receptor para infiltrarlo en la cosa contemplada. En el acto creativo por parte del artífice, y en el espectador, es imprescindible la reflexión y la contemplación.

Expresión, Comunicación, Diálogo

Entiéndase por *expresión* la manifestación de algo, la transmisión de algo material o espiritual, figurativo o abstracto. «Especificación, declaración de una cosa para darla a entender.»⁵⁸ La expresión se refiere tanto a lo que expresa una obra como a expresión personal del artista.

Samuel Ramos, en su *Filosofía de la vida artística*, analiza la conducta del artífice desde un punto de vista psicológico para adentrarse después en terrenos del subjetivismo. Así pues, indaga en la *expresión* como una necesidad imperiosa que motiva la posición del artista.

⁵⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, pp. 25–26.

⁵⁷ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁸ Real Academia Española, *op. cit.*

Podría replicarse aquí que el momento de la expresión sólo puede existir en la vivencia de los artistas productores y no en la de otros sujetos que se limitan a contemplar el arte ya producido. Pero sucede que la obra de arte desempeña también respecto al contemplador la función expresiva. El público goza del arte, entre otras cosas, porque encuentra en él una expresión de su propia vida, y así la obra individual del creador adquiere el valor de una expresión colectiva. [...]

Un buen número de obras de arte expresan hechos y objetos de la vida común que pueden también ser expresados por medios no artísticos; un poema, un acontecimiento histórico, un cuadro una escena de la vida real. Lo expresado en el arte no tiene que ser por fuerza un tema en sí de orden artístico. En cambio, la música que en sus formas más altas es un arte que no «representa» nada, expresa estados de ánimo que muy difícilmente pueden identificarse con los que corresponden a la vida común. [...] La pintura y la música son artes que no pueden prescindir de las calidades del color y del sonido como partes integrantes de la impresión estética. La intención expresiva sólo se logra mediante la belleza puramente sensual del colorido o los valores sonoros. En la poesía cuenta también la belleza de las palabras, así como en la escultura, los valores plásticos adquieren realce con la calidad del material pétreo.⁵⁹

El trabajo creador, en vez de desarrollarse fácilmente y sin tropiezos, sufre una tensión al penetrar en la fase expresiva. Sin embargo la *expresión*, la *expresión* personal del individuo, puede entenderse como la base de la evolución de su propio lenguaje, su estilo o la expresión genérica. Es decir, el hecho de que toda obra expresa en cuanto que transmite, dice, cuenta, narra, habla, muestra, etc., es una constante en la obra de arte. Se produce también un diálogo recíproco entre el artífice y el espectador ya que este busca en la contemplación de la obra que aquella le transmita algo estando seguro de que toda obra debe expresar.

La posición artística es una actitud del espíritu que se diferencia de un modo completo de cualquier otra posición que el sujeto pueda tomar ante el mundo. Para alcanzarla son indispensables ciertas disposiciones innatas, como la abstracción y la contemplación, que por sí solas no constituyen todavía la posición artística. En esta última el espíritu humano, en vez de atenerse a lo que la razón considera como real, se entrega a la expresión de la imaginación y los sentimientos, que habitualmente se encuentran refrenados, en la medida en que conviene a los intereses de la vida. [...] La posición artística se caracteriza por la expresión, teniendo en cuenta que los aspectos del espíritu que se muestran en la actividad del arte permanecen, en los restantes momentos de la vida, inactivos o en un estado de represión que los hace inertes.⁶⁰

El segundo aspecto es la *expresión* personal, la comunicación del propio artista como reflejo de su conducta y comportamiento con sus análogos, potenciándose así la trascendencia de las relaciones establecidas entre amigos de la misma condición.

Los poetas malagueños José Moreno Villa y Emilio Prados; el todavía casi adolescente pintor catalán Salvador Dalí y el cineasta Luis Buñuel, su más

⁵⁹ Samuel Ramos, *op. cit.*, pp. 32–38.

⁶⁰ *Id.*, p. 39.

tarde colaborador en París, eran, entre la multitud de ciegos estudiantes admirados que invadían a todas horas la alegre celda del poeta, sus verdaderos amigos, esos con quienes Federico mejor se comunicaba.⁶¹

Rafael Alberti cuenta cómo fue su primer encuentro en la Residencia de Estudiantes de Madrid con Federico García Lorca, lo narra, al margen de los detalles que no tienen ninguna trascendencia, con la frescura y la delicadeza de quien reconoce valor e importancia en estas relaciones interdisciplinarias.

Federico abrazaba a todo el mundo, cayendo en seguida sobre el presentado como una tromba incontenible de palabras entrecortadas risas y gestos hiperbólicos.

—Te conozco. ¡Cómo no voy a conocerte!— comenzó golpeándome la espalda y estrujándome hasta el resuello—. ¿a que sí! Y también he leído tus canciones en la *Verdad* de Murcia. ¿Es mentira? ¿No? ¡Ja, ja, ja! «Alberti, Albertito», le decían a un tío tuyo que vivía en Granada. ¿Ves como sé quien eres y quien es tu familia?

Y se volvía a reír, con una boca grande, profunda, volcado de cintura para atrás y apretándose las muñecas.

—Te voy a hacer un encargo— continuó, sin soltarme, impidiéndome con su inatajable velocidad todo intento, no sólo de palabra, sino de respiro—. Este es un encargo que le hago al pintor (me pregunto si estas palabras, si Alberti las dice de memoria y es que así se dirigió a él el poeta granadino, si es que su «fama» de pintor ya había trascendido más allá de las salinas del Puerto). Quiero que me regales un cuadro en el que yo figure dormido al pie de un arroyo con flores y una Virgen, Nuestra Señora del Amor Hermoso, apareciéndoseme en lo alto de un olivo. Te prometo colgarlo en lo alto de mi cama. Y si alguna vez vienes por Andalucía, por Fuente Vaqueros, adonde te invito desde ahora, verás como es verdad lo que te estoy diciendo.

Le respondí que sí, sorprendido y entusiasmado; que aquella misma noche comenzaría su «encargo»; que aunque la poesía me interesaba ya bastante más que la pintura, me ufanaba la idea de pintarle dormido en lo ancho de una vega, rodeado de flores, sonriendo a Nuestra Señora...

Mientras así hablábamos habían llegado más amigos, estudiantes que apenas sin comprenderlos repetían luego sus poemas por las tertulias literarias de los cafés y claustros universitarios.⁶²

En la búsqueda del hombre concreto, del individuo y sus circunstancias, los artistas conceden gran importancia a la comunicación y al entorno donde se desarrolla ésta. Por eso cuidan los lugares de trabajo, de encuentro, el lugar de la acción, el ambiente. Se puede llamar a esto el gusto por lo particular frente al universalismo, sin olvidar que en muchos casos esta delicadeza por lo particular llegará a trascender la universalidad. Los contextos se cuidan y se miran con suma importancia: cafés literarios, tertulias, lugares emblemáticos y de encuentro como la Residencia de Estudiantes de Madrid, la peculiaridad de las colecciones

⁶¹ Rafael Alberti, *Imagen primera de Federico García Lorca*, Buenos Aires: Losada, 1945, p. 15.

⁶² *Id.*, p. 17.

particulares de algunos intelectuales, la decoración de los despachos o lugares de trabajo – caso del mítico despacho de Ramón Gómez de la Serna–, etc., los proyectos teatrales interdisciplinarios como el de Diaghilev y su publicación *Mir Iskusstva*, o el de Schlemmer, también las múltiples revistas donde participan todos los lenguajes de la creación. (Fig. 5–10; Lám. 12–15)

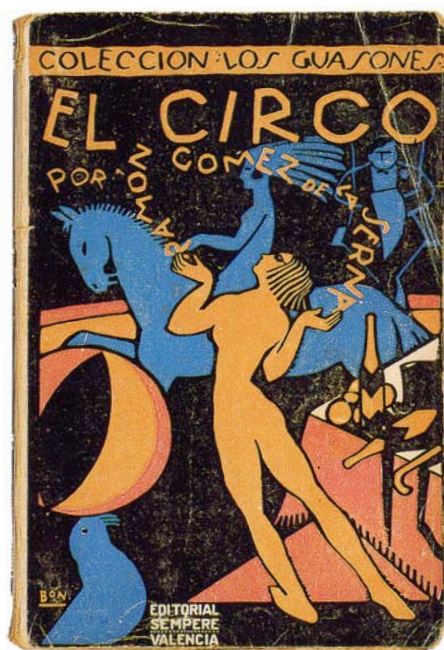
Así, relata Gómez de la Serna una tertulia de Pombo:

Para dar la sensación de lo que sucede en la noche sabática de Pombo, habría que hablar primero de algo indivisible o incalculable que es lo principal: de las imágenes con nosotros en el firmamento de Pombo, las imágenes limpias, originarias, enteras, varias, las imágenes de las que no se habla, a las que se mira con pureza, a las que se adora y que deben estar en el incógnito entre nosotros, libres de toda alusión.

Bajo esa principal devoción y adoración sucede todo lo trivial, se dibuja, se juega, se habla, se comenta la precaria actualidad, se hacen gestos.

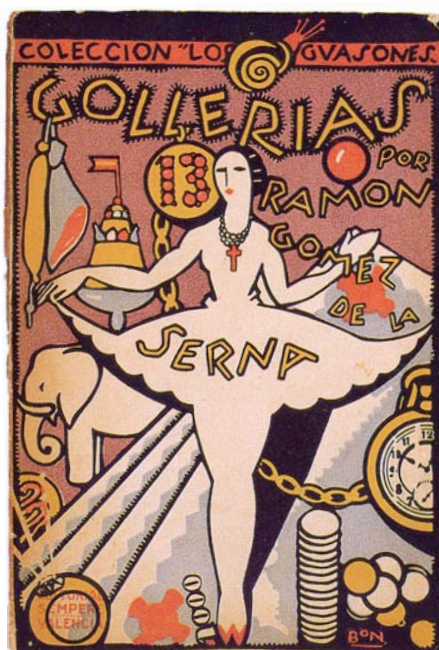
Entre los dibujos que se hacen en Pombo hay unos muy particulares en que todos se quitan de la cabeza muchas cosas que tienen en el fondo de la cabeza como garrapatas o garrapatos, como pulpos, como percebes negros. Yo no tomo parte en estos dibujos porque estoy cansado de desahogarme al margen de las cuartillas y porque tengo que ser el que salve a mis amigos de que eso se haga demasiado continuo y largo en su afán de quedarse completamente despejados.

Son higiénicos estos absurdos dibujos. Comienzan por un rasgo cualquiera que hace uno y los demás van arrojando todo lo que les sobra. (Fig. 36)



5.

Ramón Gómez de la Serna, *El Circo*, 1926.



6.

Ramón Gómez de la Serna, *Golleries*, 1926.

Otras menudas bagatelas se hacen en la noche. Calvet envuelve en un papel la boca de un vaso y dice que envidia a los mancebos de botica que saben hacer tan bonitos gorros a las botellas y a los vasos. De pronto, otro caballero toma las gafas con marco de concha del caballero que siempre hay en la reunión con unas gafas así y se las van probando todos para ver qué cara les sale, y a uno le sale una cara de cura malo y perseguidor, y al otro de japonés, y al otro de memorialista, y al otro de obispo, y al otro la cara del que siempre se deja caer las gafas sobre la punta de la nariz, y al otro de viejo montañés, y al otro de automovilista.

Con los terrones se hacen muchas cosas pero ninguna que merezca patente como la que hizo Rafael Bergamín, elevando y transfigurando al terrón, convirtiéndole en un objeto más parecido, un objeto más como de hueso o de marfil. Fue una idea genial. Hay que reconocerlo y gracias a ella en el cubilete de un vaso seco jugamos a los dados todas las noches.

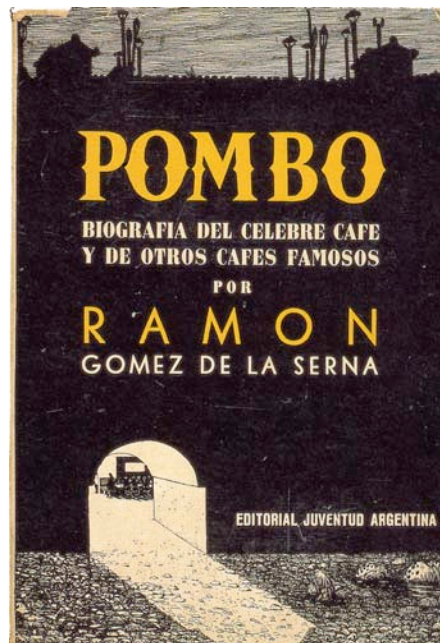
Rafael sacó un lápiz y pintó los puntos negros de los dados en varios terrones de cuadradillo. Y eso fue todo. ¡Pero qué milagroso, ¿eh?!

Las conversaciones de Pombo son irreconstruibles. Yo que lancé aquel género literario titulado *Diálogos triviales* y en los que recogía con toda autenticidad lo que se hablaba en las tertulias, en Pombo me sería difícil recoger algo de lo que se dice, porque la trivialidad es la más pura trivialidad, la trivialidad y la incoherencia máxima en que se descansa. Mi afán era ese en la tertulia elegida; una charla inocente, sin brillantez, sin alardes, sin premeditadas gracias ni reservas, ni graves polémicas, ni insistentes críticas que pongan triste de meditaciones al café y empiedren su vejiga. Cuando alguien se va del seguro en Pombo, el ambiente



7.

Ramón Gómez de la Serna, *Guía del Rastro*, 1961.



8.

Ramón Gómez de la Serna, *Biografía del célebre Café y de otros cafés famosos*. 1941.

de Pombo se encarga de corregir lo que dice y de neutralizarlo; así, cuando se habla del campo o de las provincias lejanas Pombo sonríe como diciendo: «¡Qué campos ni qué diablo! Ahora yo soy lo supremo.»

Para dar algunos botoncillos de muestra de estas conversaciones de Pombo hay que atreverse a escoger el azar y a cargar con toda la responsabilidad de no haber escogido lo mejor. Ahí van algunas incoherencias.

Alguien, hablando de un duelo, dice la palabra final: «Si los dos se cortasen la cabeza y al curarles el médico se equivocase y colocase la cabeza del uno al otro, y viceversa, nada se habría alterado.»

Otro cuenta la terrible desgracia del zapatero de su barrio, al que le han robado un par de zapatos del lado derecho, hasta inservibles para el ladrón que le había inutilizado dos pares. «El hombre estaba dispuesto a transigir con el ladrón en un par para salvar el otro.»

Otro dice: «Esas aguafuertes son tan desiguales que unas son aguas mayores y otras menores.»

Otro dice, ante un chocolate con picatostes: «La Historia de España que yo estudiaba era para tomarla con Picatostes.»

Otro, completamente sordo, dice a propósito de un estreno de mala memoria: «Figúrense ustedes que pateo sería que lo oí yo perfectamente.»

Varios hablan del radium. Uno dice: «Yo he visto radium». Otro, asombrado y estupefacto: «¡Ah! No hay que olvidarlo; éste es el hombre que ha visto el radium». Otro completamente fantástico: «Yo soy amigo de un señor que tiene minas de radium... y tiene mucho miedo de comenzar la explotación porque podría ser responsable del fin del mundo.» [...]

Cosas así son las que surgen y se dicen, procurando decir la palabra sensata sobre el estreno reciente, el último libro, el hombre ruinoso o el hombre malo, y todo eso refrescado y abonanzado por las mejores risas, entre las que no hay ningún «ji, ji» antipático, porque no hay entre nosotros ningún hombre de esos a los que se les ha atragantado el hipo. Bajo todo eso que disculpa el estar reunidos todos vivimos nuestros secretos. Estamos reunidos y curados de una semana de estar solos, desarraigados, abandonados. Estamos verdaderamente en algún lado. No nos imaginamos despacho ninguno ni sitio en que estar tan verdaderamente así entre amigos encontrados después de una lección leal, seleccionados hasta con ingratitud.⁶³

El artista se mueve en un devenir constante que oscila entre la comunicación y el diálogo como vías de escape de sus universos, y su yo personal, el hombre alienado de todos, el solitario, que tiene una excesiva conciencia de él mismo. Su profunda sensibilidad contra la insensibilidad del mundo fraudulento truncan sus aspiraciones ansiosas contra la presencia bruta de la realidad sumiéndose de nuevo en una fantasía interior. El bailarín Vaslav Nijinsky asiente que el creador precisa tanto de la comunicación como del

⁶³ Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid: Visor, 1999, pp. 173–177.





3.

Alfonso Sánchez Portela, Ramón en su despacho de la calle Villanueva.

aislamiento: «Ya sé que es difícil sentir cuando uno está solo. Pero solamente a solas se pueden comprender los sentimientos.»⁶⁴

Finalmente el artista se pone otra vez al servicio de una comunicación con el resto de los individuos, sea por medio de su obra, sea por sí mismo.

Subjetividad

Subjetivo significa «perteneciente o relativo al sujeto, considerado en oposición al mundo externo.»⁶⁵ El arte no proviene de una función aislada del alma humana que pudiera, por sí sola, ejercitarse sin reclamar el concurso de otras actividades espirituales. La actividad artística no puede ejercitarse sino cuando en ella interviene la totalidad del ser humano con todos sus potenciales hasta el punto que puede llegar a absorber su proceso creativo hasta alejarlo peligrosamente de los espectadores.

La conciencia tiene que proyectarse íntegramente para el logro del fin perseguido por el artista que pone en juego el esfuerzo máximo de su personalidad, de su vida entera. Para el artista la vida se cifra en su actividad, o lo que es lo mismo, el arte y la vida son para él la misma cosa. La creación absorbe toda su voluntad, toda su inteligencia, todo su interés, toda su atención, toda su vitalidad. A su servicio está toda la experiencia de la vida, toda su cultura. Todo lo que es y todo lo que posee como ser físico y espiritual. La gran obra de arte no admite la entrega parcial sino la entrega total del ser humano. [...] El genio artístico se basta así mismo para buscar los medios de su formación y las circunstancias favorables a su ejercicio, sin importarle el sacrificio de otras necesidades e intereses de la vida individual. Tiene los caracteres de un sino y el artista es por eso predestinado o condenado a cumplir su suerte contra viento y marea.⁶⁶

La inconsciencia que acompaña la creación hace imposible a los propios artistas dar cuenta de lo que sucede en la intimidad de su espíritu. Sólo es posible construir la psicología de la producción utilizando las fases conscientes del proceso creador, como fragmentos que pueden sugerir, de un modo hipotético, la totalidad de la función.

Los artífices tratan de hacer de su *universo personal* el punto de vista desde el que había de considerarse el mundo, este *universo creador* toma un carácter profundamente introspectivo. En el *universo del artista* podría haber mucho de egocentrismo, considerando las connotaciones positivas de este término por lo que supone respecto a la actividad creativa. El alma del hombre es su enemigo interior, identificable con una obsesión incurable por lo imposible, que priva del goce de la vida al individuo al menos de la vida convencional y hace que ésta le sea adversa. El artista se crea un alma que no le es dada desde fuera, sino que él la crea cuando tiene conciencia de sus sentimientos. Todo ello puede desembocar en un individuo singular y universal, pero su universalidad sólo es posible concebirla partiendo del conocimiento de él mismo, pues este hombre es la imagen de su macrocosmos.

Cada artista es su propio objeto pero cada disciplina del arte le permitirá hacerse sensible y comunicativo, en tanto que este lenguaje que profesa, es representación de su alma y representación del mundo interior en su totalidad. El artífice es alma y universo. Pero

⁶⁴ Rómola Nijinsky, *Vida de Nijinsky*, Barcelona: Destino, 1983, p. 93.

⁶⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

⁶⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, pp. 42–43.

la realidad suprime todo exceso de mitificación y se sabe que el artista rompe con estas condiciones idílicas, cuanto menos, a favor de un diálogo constante con el mundo externo y convencional, que en buena medida también reclama parte de su condición de creador. El aparente egoísmo del artista, su egocentrismo y su carácter individualista se rompe cuando se ve que el silencio y la soledad, su pensar constantemente en sí mismo y en su trabajo creador se realiza en aras de una posterior contemplación del mundo, que puede entenderse como un gesto altruista, incluso, ya que cuando se desnuda ante el público rompe esas barreras para compartir con el resto de los *universos* el suyo propio.

La subjetividad es la que fortalece la personalidad del artista a favor de un arraigo fijo de sus intereses gustos y preferencias, una mirada subjetiva, sin obviar la necesidad objetiva en determinados momentos, sostiene el vigor de las conductas intrínsecas del creador. Personalidad, fantasía y subjetividad mantienen vínculos de unión.

Personalidad

Personalidad significa «diferencia individual que constituye a cada persona y la diferencia de otra.»⁶⁷

La personalidad más pobre es la del artista que sólo se interesa por el arte como un especialista cualquiera. Sin duda que cada una de las bellas artes corresponde a una vocación especial que para su pleno desarrollo requiere, a veces, toda una vida. Es evidente, aún el genio artístico representa una de las formas de especialización del espíritu humano. Pero precisamente el genio no sólo excluye sino que reclama para su perfeccionamiento una amplia visión del mundo adquirida de la experiencia y la cultura. Es decir, que la gran personalidad artística es, ante todo, un ejemplar cabal de humanidad, pero que se organiza y unifica en torno de un sentido estético de la vida.⁶⁸

La personalidad es una entidad que emerge del individuo psicofísico y se sobrepone a él como una fisonomía ideal. Su aparición tiene lugar en el acontecer de la vida individual, en ciertos rasgos peculiares del comportamiento que se armonizan para construir una estructura móvil, la cual se esfuma por momentos y luego reaparece nítidamente, siempre con la misma tonalidad singular.

Cuando en un acto aislado se hace presente la personalidad a través de ella se asoma la totalidad del espíritu individual. En la personalidad se expresa el modo como este espíritu coordina y gobierna la multiplicidad de los impulsos. Supone la intervención de una voluntad fuerte que subordina y jerarquiza las tendencias contradictorias del hombre bajo el control supremo de los valores espirituales. [...] Ella se nutre con todos los jugos del individuo, y los matices cambiantes que ostentan las diversas personalidades son efecto de la variada composición individual. Sufre también la influencia del ambiente social y cultural en que el individuo actúa, revelándose entonces como dos caras, una que se ve al sujeto que la sustenta y otra hacia la sociedad. [...] Como personalidad artística tendríamos que considerar únicamente aquella que se organiza alrededor de un sentimiento estético de la vida.⁶⁹

⁶⁷ Real Academia Española, *op. cit.*

⁶⁸ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁹ *Íd.*, p. 58.

Esta concepción se ciñe a la personalidad desde la perspectiva del hombre creador, pero para conocer de verdad qué es la personalidad artística se debe afrontar ésta desde la vida ordinaria del individuo en diversos ámbitos del arte. El artista verdadero recibe la necesidad, no como un elemento adverso a su desarrollo, sino por el contrario, como una prueba a que la vida misma somete su vocación. «El ímpetu de la vocación se sobrepone a la adversidad y resiste al sacrificio, saliendo de la lucha más fuerte y más segura de sí misma; pero si sucumbe en ella es que tal vocación o no existía en verdad o era muy débil para comprometer en su interés todo el poder de la voluntad.»⁷⁰

El artista es un hombre que se ve solicitado, más o menos imperiosamente, por todos los intereses humanos. Aún se puede afirmar que una amplia vida humana, favorece la formación de una gran y fuerte personalidad artística, en vez de estorbarla. El artista que pudiera vivir sólo como tal sería un menguado artífice. En cambio, el artista que no es ajeno a ningún interés humano y que cede a la atracción de todos, sin perder el supremo control del espíritu, adquiere una experiencia de la vida y recibe constantes excitaciones que impulsan vigorosamente su personalidad y su labor creadora. Las tensiones de la vida, sus alegrías, sus dolores, el éxito y el fracaso, el deseo, la pasión, son vivencias que experimentadas con la profunda sensibilidad del artista, conmueven su ánimo y contribuyen a su formación espiritual. Valéry temía que el exceso de recursos fáciles e



9.

Revista de Arte L'Esprit Nouveau 1920.



10.

Revista de Arte Futurista 1924.

⁷⁰ *Id.*, p. 59.

inmediatos extinguieran la calidad intrínseca de dicha personalidad. «Veo en todo esto el peligro de la facilidad, y encuentro la idea de arte cada vez menos unida a la de un desarrollo lo más completo posible de una persona, y así, de otros.»⁷¹

Fantasía

Según la definición de la Real Academia Española, fantasía es la «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.»⁷²

No hay un acuerdo preciso sobre lo que representa esta palabra. Puede decirse que es la imagen o haz de imágenes que se forma en el espíritu por la presencia o evocación de un objeto, de un sueño, una escena vivida, un sentimiento, una añoranza, de donde se producen representaciones libres con independencia de su correspondencia con la realidad.

El arte libera la energía, enfocándola y tranquilizándola al mismo tiempo, la libera en formas constructivas. Los castillos en el aire, como el arte, se originan cuando los impulsos se apartan de la producción útil; ambos se deben a una falla en la constitución del hombre para asegurar su realización por vías ordinarias; pero, en un caso, la conversión de la energía directa en imaginación es el punto de partida de una actividad que da forma a lo material; la imaginación se alimenta con una sustancia de la vida que, bajo su influencia asume una forma rejuvenecida, ordenada y sublimada. En otro caso la imaginación permanece como un fin en sí mismo, se convierte en un abandono a fantasías que traen consigo el alejamiento de todas las realidades, en tanto que los deseos, impotentes en la acción, construyen un mundo que les rinde una exaltación temporal. Toda actividad imaginativa es señal de que el impulso ha sido reprimido y busca, a tientas, la manera de expresarse. El resultado es, en unas ocasiones, un hábito fresco y útil; en otras, una articulación del arte creador; y en algunas, un romanticismo fútil que actúa en algunos caracteres como la conmisericordia que por uno mismo actúa en otros. La cantidad de energía potencial de reconstrucción que se desperdicia en fantasías no expresadas nos da una medida muy aproximada del grado en que la organización actual de las ocupaciones obstaculiza y tuerce los impulsos; y, así, de la proporción de la función del arte que no se utiliza aún.⁷³

La fantasía existe porque el subconsciente del hombre la construye y la necesita. No se va a profundizar en el tema sobre por qué tiene esta necesidad, e incluso se podría ver cómo, sin plantearse estas necesidades, hace uso de sus propios recursos, innatos, para tratar de satisfacer sus inquietudes. Lo cierto es que la fantasía donde se refugia el individuo tiene mucho que ver con el *universo del creador*, se diría que la fantasía ayuda a construir el *universo* y que ambos, *universo* y fantasía, aunque con respecto a esta última pueda parecer una contradicción, tiene mucho de la realidad, es decir, de verdad, ya que se nutren de la naturaleza.

⁷¹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 56.

⁷² Real Academia Española, *op. cit.*

⁷³ John Dewey, *Naturaleza humana y conductas*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 156–157.

«La fantasía incluye, pues, la idea de un juego libre de la imaginación, para recreo del espíritu, que necesita tanto del sueño como de la realidad. La íntima operación de la fantasía escapa al conocimiento psicológico, porque se produce oscuramente con la precisión e inconsciencia de un instinto.»⁷⁴ La imagen se presenta a veces de manera espontánea sin que el artista la busque conscientemente, su llegada se produce en lo que algunos llamarían «momento de inspiración». Aunque se considera la fantasía como algo innato, que opera silenciosamente, esto no quiere decir que no sea susceptible de cultivo y dirección.

La fantasía artística sería impotente si no se alimentara y recibiera impulso de las impresiones y las imágenes de la vida real. Opera por medio de deformaciones, cortes, exageraciones, objetivaciones y subjetivismos, etc. Para Addison la imaginación sana, es decir, acompañada de la razón, actúa en el poeta como inspiración y construye un mundo con carácter paradisíaco, mientras que cuando está dañada crea un mundo terrorífico, oscuro y demoníaco.⁷⁵

Sensibilidad

La sensibilidad artística no percibe a la realidad como realidad, sino como cosa irreal. Es imposible que un objeto nos impresione artísticamente en el momento mismo en que afecta a nuestra vida como una entidad real; para que produzca aquel efecto es necesario que aparezca en nuestra vivencia como el espectro de una realidad, y lleve implícita la conciencia de los límites entre realidad y su fantasma.

Pasión del temperamento artístico, contrastada con la ecuanimidad y la lucidez del talante intelectual. El subjetivismo del artista no impide que sea un hombre abierto y sensible a las realidades externas. Por el contrario debe reconocérseles una sensibilidad fuera de lo común, para percibir el mundo exterior. Tal es el caso del artista plástico ante la realidad física del mundo, o el del poeta, el novelista, el dramaturgo, respecto a la vida humana propia y ajena. La sensibilidad parece ser, pues, una condición del artista como medio indispensable para absorber la materia prima de su obra. El desarrollo de la sensibilidad, tanto física como espiritual, explica también, en parte, esa profundidad de vida que ya habíamos señalado en el artista.⁷⁶

La sensibilidad radica en la forma de enfrentarse a las obras de arte o a cualquier objeto o situación. La capacidad de sensibilidad del individuo determina las afinidades que cada uno sea capaz de descubrir en el acto contemplativo, ya sea algo personal o ajeno. La sensibilidad condiciona en buena medida la conducta del ser humano. Si en las partituras, por ejemplo, sólo se ve una parte de la música, poco considerable y que, además, en muchos casos, resulta imposible descifrar, no se podrá gozar ni de la escritura, ni de la música que representan estas piezas. La descontextualización y capacidad de abstracción conduce a descubrir en estos papeles la trascendencia de un interés ponderado.

⁷⁴ *Id.*, p. 48.

⁷⁵ Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, Madrid: Visor, 1991, p. 120.

⁷⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 44.

*Educación, disciplina, hábito*⁷⁷

Decía Noverre en sus cartas sobre danza: «Yo no deseo más que conocimientos generales, nada más que un barniz de cada una de las ciencias que por la relación que guardan entre sí pueden concurrir al embellecimiento y gloria de la nuestra.»⁷⁸ Sólo la educación, el espíritu ávido de conocimiento y la disciplina absoluta será la que reporte mayores éxitos a cada disciplina.

La idea de dominar por completo la práctica de un arte, y de ganar la libertad de usar sus medios con igual seguridad y ligereza que nuestros sentidos y miembros en su uso ordinario, es de aquéllas que arrancan a algunos hombres constancia, derroches, ejercicios y tormentos infinitos.⁷⁹

Quizás la condición formativa puede convertirse en la raíz que sustenta esta tesis y en la base de todas las disciplinas del arte. Muchos de los factores que hasta ahora se han considerado podrían ser innatos, y acrecentarse con el tiempo, pero la educación y la formación a base de estudio y trabajo sin tregua no llega a existir sin ella misma, es decir, la educación hay que buscarla, aprehenderla y asimilarla en todas sus formas.

Cuando por casualidad se encuentran reunidos (verbigracia en una Escuela de Roma, o en una sociedad de Estética, o por simple azar), pintores con músicos, poetas con escultores, etc... A menudo se preguntan entonces unos a otros por sus respectivas técnicas, y no sólo para enterarse de unas actividades que no dejan de sorprenderles, no obstante, sentirlas hermanas de las suyas, sino movidos por el ansia, bien para encontrar de esta suerte motivos de inspiración, o con objeto de lograr nuevas consecuciones, merced a unas transposiciones todavía no intentadas (y que con frecuencia habrán de permanecer herméticas), o bien fuere, incluso, con objeto de hacerse con algún secreto técnico importante, al aplicar a su arte unas reglas por ellos ignoradas, pero aplicadas con éxito por otros. Muchos son los poetas que han encontrado motivos de inspiración, bien fuere en las exposiciones de pintura, bien fuere en los museos; muchos son los pintores que se han preocupado intensamente de la posibilidad de aplicar fórmulas musicales a la armonía de los colores; muchos son los coreógrafos que asiduamente han hojeado colecciones de grabados.⁸⁰

Frecuentemente se resume en *cultura* toda expresión e interés por el conocimiento. Etimológicamente *cultura* equivale a cultivo, no se trata de un estado pasivo sino algo progresivo; un trabajo de continua transformación. Cultura es pues, todo aquello que el hombre asume y aprehende para superar su estado natural, crecer y ennoblecer su condición humana y espiritual.

Los hábitos son condiciones de eficiencia intelectual que actúan en dos formas sobre el entendimiento: restringen a su alcance y fijan sus límites. Son anteojeras que limitan los ojos de la mente al camino que tienen enfrente. Impiden que el pensamiento se desvíe de su ocupación inmediata y se fije en un paisaje más variado y pintoresco pero sin relación con la práctica. Fuera del

⁷⁷ El capítulo ocho está dedicado íntegramente a la educación del individuo, por ello en este punto sólo se realiza una breve exposición de los aspectos básicos del tema.

⁷⁸ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 10.

resultado de esta exposición, se lo comunicaré a Gris. Le daré, además, detalles sobre el comercio pictórico en la indiada. Pero no hay que esperar gran cosa. Es también la opinión de Luchu Largas, Camilo Mori, Julio Ortiz, etc. Mientras los capataces de fondo no compran, nadie compra y mientras Pedro Prado no dé su visto bueno, nadie lo da. Los capataces compran Rosa Bonheur y Paul Chabas; Prado encuentra a Alvaró Sotomayor y Henri Martin exquisitos y lee y se deleita con D'Annunzio.

Copio su targeta:

Tourne sur la vie arc-en-ciel à vent

Tourne, tourne collier du Temps

Announce les vaisseaux de l'heure chérie par
les orages

Chante les navires des yeux inconnus sur les
plages.

(Firmado: Eusebio Lillo y Samuelillo.)

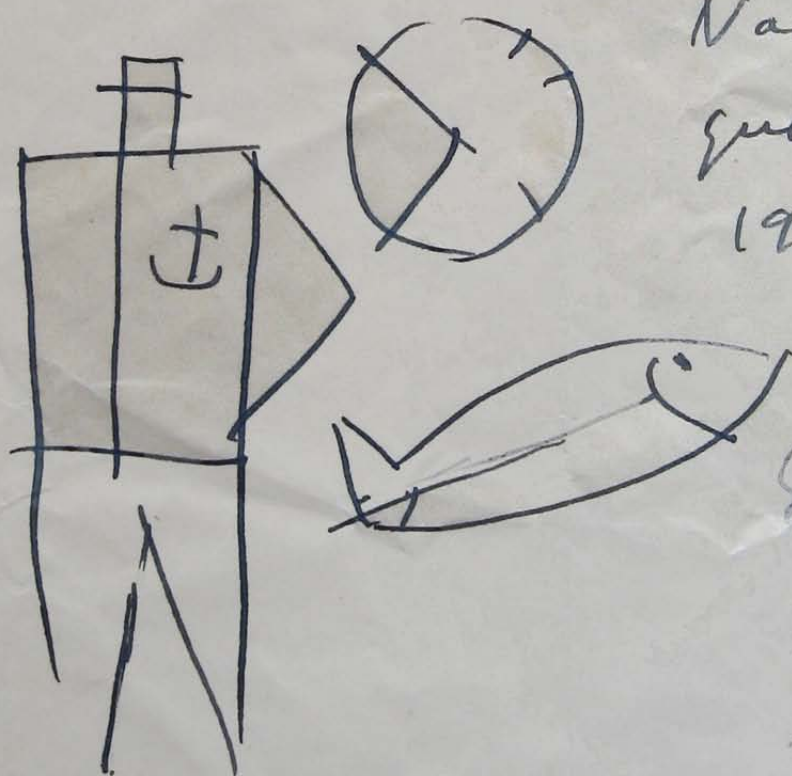
En el universo, un cuadro de Juan Gris:



Mi estimado amigo Huidobro.

No extrañe que no haya ido a verme
pero he estado enfermo - Hace 27 días que
no salgo de casa. Así que esté mejor
me a visitarle. - Ya sé por qué no
recibí esa invitación para mi exposi-
ción - ya se lo explicaré. - ¿Que hace?
Yo he trabajado mucho a pesar de es-
tar mal. Porque no viene a verme?

Nada más. Solo
que tengo un buen
1932!



Guy

Torrey-Guy

Dec 28/31

ámbito de los hábitos, el pensamiento trabaja a tientas, vacilando en una incertidumbre confusa y, sin embargo, cuando el hábito se convierte por completo en rutina, encierra de manera tan efectiva el pensamiento que éste ya no es necesario ni posible.⁸¹

De este modo se deduce la necesidad que hay de establecer un punto medio para el desarrollo de las disciplinas del arte, donde el factor del intelecto no quede anulado pero tampoco se destituya por completo el hábito adquirido en el trabajo. Los hábitos pueden llegar a ser demasiado organizados, no dejan lugar a la investigación, a la contemplación o reflexión, pero son necesarios para el cumplimiento de las disciplinas.

Amor o afición

Samuel Ramos⁸² ratifica la relación que existe entre amor y arte. Partiendo de la concepción filosófica de Platón, en *El Banquete*, sobre cómo el amante busca la belleza⁸³, Ramos incide en estos mismos intereses del enamorado y el artista, ambos buscadores de tal belleza. Pero podría darse un paso más para ver qué hay de amor en el arte, ya que se ha dicho antes que no siempre la belleza es sinónimo de bonito, agradable, pues la estética de lo feo da lugar también a obras de arte.

Cuando la lengua francesa se refiere a una persona que se dedica a actividades de manera no profesional emplea el término *amateur*. Su traducción al español sería *aficionado*, sin embargo la raíz latina es *ameur*, amar, de *amare*, y su traducción literal sería *amador*, es decir, que hace algo por amor, que es un enamorado de algo. Pues bien, se considera que algo de esto hay en el arte. Que ese acto de *enamorarse*, que para Platón era enamorarse del ideal de Belleza, en la vida real del individuo provoca actitudes concretas, conduciendo la vida del artífice por un camino determinado. Cuando el artista se considera un *amador* de lo que hace, de aquello en lo que trabaja, cuando está enamorado de su *filosofía de vida*, entonces, descubrirá en el mundo elementos de su *universo personal*, trabajará a gusto con ellos y será creador de obras de arte. El *amador* utiliza su pasión por el amor como vía directa al conocimiento.

Todos los factores se definen en la vida de cada artista a partir de su experiencia, en el seno de su *universo creador* y como consecuencia de sus relaciones con los demás. Cada individuo ve cosas diferentes según las vivencias personales y el conocimiento del lenguaje codificado en una obra. Se analiza la forma y el contenido, si es posible distinguirlos, el soporte, el color, el dibujo, el volumen, la perspectiva, el tema, la composición interna, el sonido, el movimiento, la potencia corporal, etc. La obra de arte es una estructura dinámica que necesita de la interpretación, de la interacción activa con el observador. La obra de arte es intencional. Esto implica una formación ideológica del artista y del observador.

El lenguaje de la estética es de invitación o incitación: no expresa ni revela el mundo. Es un lenguaje propio de la reflexión y del conocimiento.

⁸¹ John Dewy, *op. cit.*, p. 163.

⁸² Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 65.

⁸³ Platón, *op. cit.*, 1998, pp. 32–61. El tema del amor está presente en toda la obra puesto que *El Banquete* es una exposición sucesiva sobre sus ideas a cerca del amor que hacen los comensales de un banquete, el concepto de belleza está presente en casi todas las intervenciones.

La percepción es la forma en que cada individuo recibe estímulos que se le presentan y, de acuerdo a ciertos factores internos y personales, se traduce en un punto de vista. La percepción estética depende básicamente de factores de belleza y equilibrio, además de estar íntimamente ligada a la cultura en que se vive. Sin embargo, cada uno tiene su propia percepción estética del arte, es decir su propio gusto. La percepción es una característica personal e intransferible, cada ser humano percibe o siente de una manera única.

Silencio dentro del blanco bidimensional del papel, ambientado en el estudio con la compañía de la lluvia, con la música de la séptima sinfonía de Beethoven y viendo las nuevas publicaciones sobre Goya. Asusta lo que nos dicen estos geniales sordos. Lo que nos dicen no es espontáneo, no es mera intuición, no es un medio orquestal o unas escenas de capricho. Es una desgarramiento íntimo y personal expresado a través de unas experiencias personales vividas, dominando unos conocimientos y a través de unos medios adquiridos. No les era suficiente expresar la vida del entorno, la cultura de su tiempo, el ser simplemente espontáneos, tenían una sólida formación, una destreza al servicio de unas ideas plásticas personales.⁸⁴

Esta diversidad de conceptos, la sabiduría aprehendida, conjuga las disciplinas del arte y crece dentro de los *universos* de cada artista que comparten el mismo espacio en el *universo creador* y potencian la autonomía de su *filosofía de vida* depositando cada pieza en su lugar del arte.

⁸⁴ Álvaro Aparicio Latasa, «Dibujo y proyecto. La previsión gráfica», en *El dibujo del fin de milenio*, Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 160.

8. Bestimmung der Parabelformanten.

Gegeben die Gf. der Tang. in
im Punkte (x, y) ist Parabel
 $y^2 = 2px$ berechnen.

Pb: $y^2 = 2px$

P: (x, y)

S: $y - y' = \frac{y' - y''}{x' - x''} (x - x')$

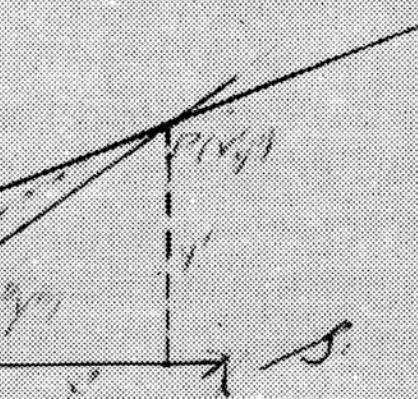
Panyp Pb: $y'^2 = 2px'$

Quay Pb: $y''^2 = 2px''$

$$y'^2 - y''^2 = 2p(x' - x'')$$

$$(y' - y'')(y' + y'') = 2p(x' - x'')$$

$$\frac{y' - y''}{x' - x''} = \frac{2p}{y' + y''}$$



S: $y - y' = \frac{2p}{y' + y''} (x - x')$

T: $y - y'' = \frac{2p}{2y'} (x - x')$

$$y \cdot y' - y^2 = 2px - 2px'$$

$$y \cdot y' = y'^2 + px - px'$$

$$= 2px' + px - px'$$

$$= px + px'$$

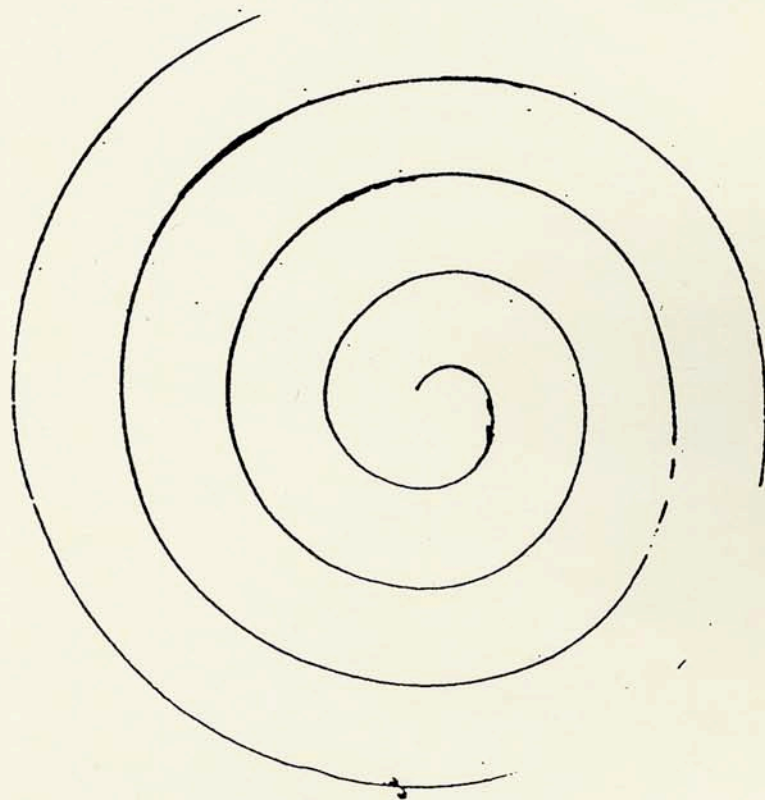
$$= p(x + x')$$

T: $y \cdot y' = p(x + x')$



Stimmen ein
„Mathe“





EXISTENCIA Y REALIDAD

*Para que el estudio de la ciencia que vamos a comenzar sea eficaz,
es necesario, en primer lugar, recorrer todas aquellas
cuestiones que inicialmente
habremos de dudar.*



Cuando alguien
se pregunta qué es arte surge,
a la vez, el debate sobre cuándo hay o no hay obras de arte.

Para confrontar ambas cuestiones se considera imprescindible analizar cada uno de los conceptos que dan veracidad y ratifican la presencia de aquello sobre lo que se debate. Es decir, habría que estudiar el tema referido a la verdad, a la existencia y a la realidad para lograr así confirmar la certeza entorno al tema de las obras de arte y, en el caso concreto de esta investigación, de las *piezas menores del arte*, así como qué hay de todo ello en los *universos* de cada artista; en la medida en que se confirme que estos *universos* pueden contemplarse como algo real en el desarrollo del individuo, lo que precede a dichos *universos* asumirá otra ordenación existencial. Este conocimiento íntegro acepta que la obra, con un carácter de permanente inmortalidad, sienta las bases de su creación en un ejercicio mimético y despliega una aportación al mundo ya existente configurando una nueva realidad.

Platón reflexiona en el *Banquete*¹ sobre la inmortalidad que persigue la creación artística. Lo que el artista busca por medio del arte es la aprehensión de valores permanentes y eternos que, en la representación, salvan los objetos de su fugacidad y temporalidad.

¹ Platón, *op. cit.*, 1998, pp. 62–69.

Proust² expresa la dicha de encontrar en sus evocaciones un momento de eternidad, una vivencia que gracias al recuerdo, lo hace sentirse como un ser extratemporal, libre de la angustia de la muerte.

Ahora bien, para comprender el concepto *arte* y para vislumbrar las conductas que éste provoca en los individuos y las piezas a que da lugar –para considerarlas y valorarlas– para tenerlas en cuenta con toda su dignidad, es necesario estudiar los caminos que demuestran que esto es posible, que estas obras y el hecho artístico en sí es real, que existe y por tanto que el mundo en el que se ha situado al artista, el *universo creador*, es una realidad.

MIMESIS DE LA OBRA DE ARTE

En la estética clásica Platón empleaba el término *mimesis* para referirse al arte. Mimesis «es la imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.»³ Este concepto puede inducir a confusión ya que de una parte está cerca de la teoría que defiende que toda manifestación artística, absolutamente toda, por muy lejos que esté en sus resultados de ser una representación naturalista, tiene su origen en la observación del mundo y se nutre de la naturaleza. Ahora bien, esto no quiere decir que necesariamente el planteamiento de esta obra sea imitar la naturaleza, entendiendo la imitación como copia. Toda imitación lleva consigo un acto interpretativo y subjetivo, ya que el medio conductor humano, en la imitación, nunca alcanza su nulidad.

Isadora Duncan sustenta la diversidad y riqueza de sus movimientos, su danza en general, en la naturaleza, transformando las formas orgánicas de ésta en cuerpos humanos al servicio de los ritmos. «El camino que sigue para abstraer la imagen del cuerpo es la renuncia a la consciencia en favor de la identificación del cuerpo por medio del movimiento



11.

Paul Berge,
Alumnas de Isadora Duncan bailando, 1908.



12.

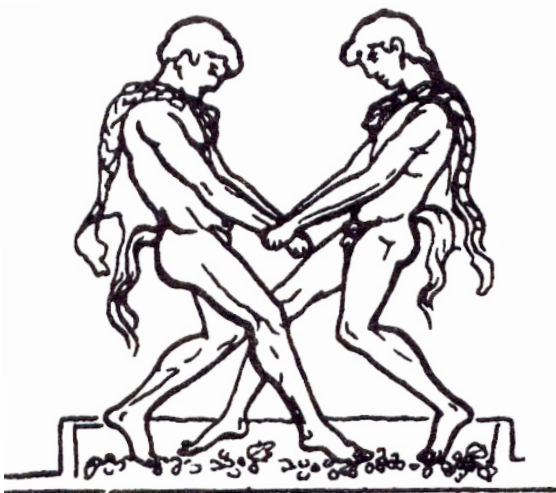
Vendimiadores (detalle), s. I

² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, Vol VII, Madrid: Alianza, 1970.

³ Real Academia Española, *op. cit.*

con los seres naturales, orgánicos e inorgánicos, y a través de ellos con la Tierra, por una parte, y con la Humanidad por otra. La bailarina capaz de poner en conexión la voluntad de la naturaleza con el alma de los hombres será aquella cuyo cuerpo y cuya alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de ese alma se convierta en el movimiento del cuerpo.»⁴ (Fig. 11–18)

Cuando Aristóteles habla en *Poética*⁵ de mimesis no se refiere a la realidad como es o como se nos presenta, sino al empleo de un sistema artificial con el que fabricar un simulacro verosímil de la realidad como sería la creación de otros *universos*. La imitación participa de los dos aspectos, es ilusión de presencia de lo imitado y es artificio, producto de un trabajo. El arte no tiene que ser imitación de una realidad palpable, puede ser de una realidad del subconsciente, ni tampoco tiene que ser imitación, calco o facsímile, debe entenderse más como una interpretación o de la realidad tangible o del subconsciente.⁶ La danza de Isadora Duncan es un buen ejemplo de este concepto: rescata las formas congénitas del individuo, las estudia desde la observación y el análisis, las funde con todos los factores que comporta la naturaleza y que rescata por su afinidad con lo que es propio al ser humano y todo ello lo traduce a la danza. Es importante considerar la influencia que la naturaleza, los movimientos motrices y el subconsciente, tiene en sus ideales estéticos: desnudez, infancia, líneas fluidas, nobleza, simplicidad, libertad, orden, armonía, etc. La imitación como principio general del arte no es sólo una doctrina platónica sino griega que se mantuvo hasta el siglo XVIII. Con el romanticismo comenzó la crítica y el descrédito que todavía hoy caracteriza la comprensión de la mimesis. La objeción principal, y en particular contra Platón, es una supuesta concepción racionalista que impide reconocer la verdadera naturaleza del arte, su relación con la realidad –natural e ideal–, así como la originalidad



13.

Vendimiadores (detalle), s. I



14.

Paul Berge,
Alumnas de Isadora Duncan bailando, 1908.

⁴ Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal, 2003, p. 18.

⁵ Aristóteles, *Artes Poéticas*, I–II.

⁶ Los conceptos *mimesis* y la *metamorfosis* se empiezan a usar en el fragmento de la *Iliada*, de Homero, donde se teoriza sobre artes plásticas por primera vez. La cita se reproduce en el capítulo tres, pié de página 142.

productiva o expresiva del artista. La complementariedad del arte y la naturaleza se basa en que de una manera recíproca, la naturaleza se adentra en el mundo del hombre para aportar recursos a su *universo* y el hombre se adentra en la naturaleza para descubrir estos recursos que le son útiles y aportar con su obra nuevas realidades al mundo ya existente.

La actividad del artista oscila entre dos extremos igualmente peligrosos, la aproximación a la realidad y su alejamiento de ella. Ya sea que prefiera uno u otro, debe mantener muy clara su conciencia de las fronteras, porque si las rebasa acabará por negar el arte en cualquiera de los dos sentidos. Si se aproxima demasiado, como por ejemplo en la imitación servil, el arte se confunde en la realidad y se disuelve en ella. Es decir, deja de ser arte. Si por el contrario el

impulso de la abstracción lo lleva demasiado lejos, hasta perder todo contacto con lo real, el arte se deshumaniza y se convierte en cosa muerta, carente de sentido. La creación artística dirigida en cualquiera de los sentidos, o hacia el realismo o hacia la abstracción debe mantener un punto de equilibrio para que pueda conservar el carácter que le es propio. Si el arte es algo distinto de la vida, no puede de ninguna manera existir sin ella.⁷



15.

Van Saan Olgi,

Isadora Duncan bailando en *Ifigenia en Tauride*, 1909–1923.

En el acto creativo obra y naturaleza están sólidamente unidos sea por mediación consciente o inconsciente, y es donde la naturaleza se interpreta y abstrae subjetivamente. Vicente Huidobro defendía la autonomía de la obra frente a las influencias que esta tuviese de la naturaleza, que si bien son reconocidas no deberían anular su carácter propio. «Debemos crear, el hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a

vapor, un auto, un aeroplano.»⁸ Pero todo lo que nace del ingenio del artífice proviene de los registros previamente aprehendidos pues ni el intelecto ni el subconsciente se conservan vírgenes o estériles ya que han bebido del natural aunque no fuese su propósito.

⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 54.

⁸ Vicente Huidobro, *Obras Completas*, tomo I, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1967, p. 750.

Para José García Leal «la verosimilitud resulta finalmente de la síntesis de particularidad y universalidad que caracteriza a los personajes, de la concordancia entre sus rasgos y condicionamientos individuales y el prototipo individual de hombre que proyectan.»⁹ Para él lo que le da verosimilitud a una obra es el carácter singular y único de ésta, no pudiendo jamás el arte renunciar a ello, y la ejemplaridad con que esto se muestra, sin llegar a hacer ejercicios excesivos sobre mimesis o no mimesis. El arte no se refiere directamente a las cosas o hechos del mundo exterior, en el sentido de que no pretende ser mero registro del estado de cosas o de hechos, no es una crónica. Instaura un ámbito de significación sin correspondencia inmediata a la realidad preexistente. La primera formulación de esta idea la ofrece Aristóteles, al afirmar que la poesía no versa sobre lo que ha sucedido, sino sobre lo que verosímelmente podría suceder, esto es, sobre lo posible viable. La poesía no se ocupa de lo que hay, de lo empíricamente existente, consagrándolo en su situación fáctica, reproduciéndolo en sus modalidades ya adquiridas. Construye nuevas posibilidades de la realidad humana, proyectando las acciones posibles. Y no cualesquiera acciones posibles, sino las que racionalmente resultan verosímiles. Y esta nueva creación es el factor más importante, la nueva aportación de existencia que fortalece su veracidad.

ABSTRAER Y ABSTRACTO

En el suceso artístico tanto la abstracción como la interpretación están presentes, sin que la abstracción signifique en todos los casos la ausencia de referencia natural. El concepto *abstracción* puede ayudar a comprender la verdadera existencia del arte. Abstraer significa «separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.»¹⁰ Al abstraer de la realidad física elementos que cooperan a configurar la obra de arte se forjan los factores del *universo* de cada creador porque se están contemplando desde su esencia. El hecho de abstraer, tanto como observar o contemplar, es inminente en la actitud del artífice. El hombre ve, analiza y se apropia de numerosos elementos de la naturaleza que son útiles a su trabajo. Pero esta absorción la realiza mediante un filtro que selecciona aquello que gusta y se despoja de lo que no despierta su interés. Y una vez asimilado, aunque no interpretado, continua deshaciéndose del lastre que le



16.

Vendimiadores (detalle), s. I

⁹ José García Leal, *Filosofía del arte*, Madrid: Síntesis, 2002, p. 291.

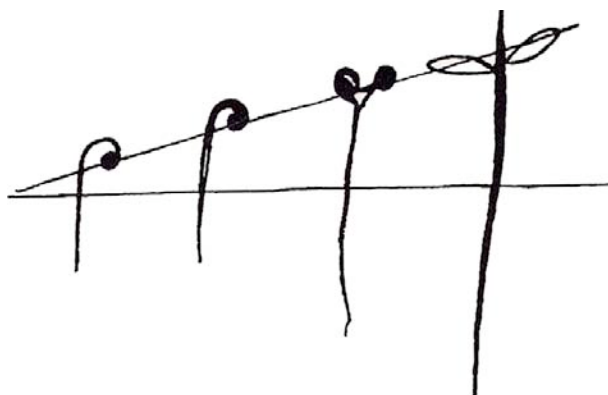
¹⁰ Real Academia Española, *op. cit.*

propicia el contacto persistente con la realidad. Abstracción, abstraerse, tiene otro significado que importa mucho en este capítulo: ensimismamiento, enajenación o meditación. La meditación –reflexión– es uno de los factores analizados como elemento de conducta determinantes en la *filosofía de vida* del *universo creador*. Al abstraer se filtra la información mimética desvinculando así al artista de la naturaleza siempre dentro de un equilibrio.

En cierto sentido se puede leer que a mayor dosis de realidad, menos poesía, y viceversa, pero lo que la fórmula describe es la realidad poética como una entidad distinta de la realidad natural, que le debe algo a ésta pero que depende de un acto creador del agente artístico. La obra no sería, por lo tanto, autónoma porque nazca sin relación con la realidad, sino porque una vez nacida tiene una existencia propia, no subordinada y que no se obliga a remitirnos de vuelta a un objeto imitado.¹¹

En la medida en que la obra de arte es una interpretación de la realidad, y como ésta conserve las reminiscencias de aquella, el acto de abstraer estrecha los vínculos con una existencia potencial y real. Taine¹² afirmaba que el *arte* –convendría matizar, la *obra de arte*– es una realidad vista a través de un temperamento. «Por medio de la abstracción el hombre logra aprehender y fijar en la representación, ciertos valores absolutos y permanentes que calman su inquietud y le dan un sentimiento de placer.»¹³ Todas estas apreciaciones están presentes en el *universo creador* del individuo y le sirven para forjar su *universo personal*. «El carácter abstracto de sus formas no se opone a que se puedan expresar por medio de ellas sentimientos plenos de vitalidad.»¹⁴

El abandono de la superficie de las cosas, de sus formas habituales (abstracción), no alude pues a una huida sin rumbo, sino quizá a un retorno a las fuentes de la creación. Sustrayéndose a la tentadora belleza de las apariencias, reconociendo en todo lo pasajero un símbolo de lo eterno, el artista lucha por hacer visible la idea.¹⁵



17.

Paul Klee, anotaciones del natural, 1923.

¹¹ Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia*, Madrid: Tecnos, 1998, p. 62.

¹² Hipólito Adolfo Taine, *op. cit.*

¹³ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ *Ibidem.*

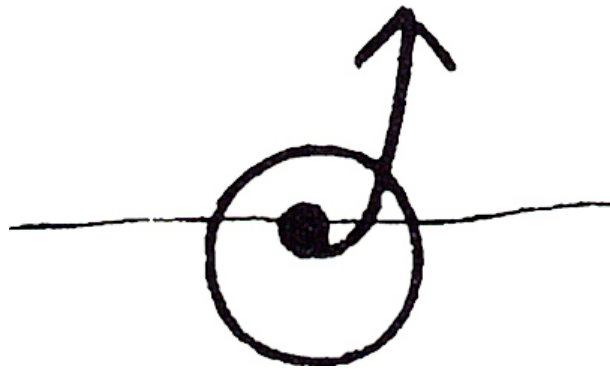
¹⁵ Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Tierra Firme, 1979, p. 13.

Se retoma un periodo cíclico de evolución donde el vaivén y la toma de contacto con las fuentes naturales es continuo y diverso. De la abstracción viene lo abstracto que conlleva la oposición entre lo figurativo y lo no figurativo aunque el concepto abstracto yace en muchas representaciones figurativas. Los espectadores están ceñidos a unas formas del arte que se circunscriben a aquello que es fiel al modelo del natural, llegando a extraer las imágenes de un modo fotográfico. Están confundidos creyéndose conocedores de un falso realismo, el cual no se alcanza a comprender –en contra de lo que se piensa habitualmente– por el simple hecho de reconocer formas. Esta absurda concepción del arte plástico, de la pintura, rompe con la abstracción, despreciándola y poniendo barreras a otras manifestaciones, y no menos al ejercicio apreciativo de lo que nunca se podría comparar con una obra de arte final, como es el caso de la *piezas menores del arte*, que son elementos abstractos dentro y fuera de su contexto. Lo mismo sucede con las representaciones de otras disciplinas; en danza, música o poesía han existido unos cánones naturalistas de los que el espectador no se despoja fácilmente para aceptar otras formas con inequívocos referentes naturales.

No voy a hablar de la masa del público, desorientada en ciertas excelentes modalidades del arte moderno, hasta el punto de que me parece se debe uno preguntar si la locura de que el público acusa al artista no se encuentra más bien en aquél. [...]

¡Pero pensad un poco en la consecuencia de que el arte, una de las más notables actividades del espíritu, hubiera siempre de reducirse a una especie de duplicado de la naturaleza, hoy que cualquiera, con la fotografía, puede obtenerlo de un modo que un pintor pudiera nunca proporcionarle!¹⁶

La experiencia práctica de las cosas tal y como son es lo que impide al profano verlas como las ven los artífices, los cuales, en ciertos momentos consiguen liberarse de la conciencia práctica y trabajar con los objetos como si se encontraran con ellos por primera



18.

Paul Klee, anotaciones del natural, 1923.

¹⁶ Matteo Marangoni, *Para saber ver*, Madrid: Espasa Calpe, 1945, p. 76–77.

vez. «El que no tiene fuerzas bastantes para matar la realidad –escribe De Sanctis– no tiene fuerza para crearla.»¹⁷

Desde el mundo autónomo la obra se vuelca hacia el mundo real, para decir algo sobre él, para iluminarlo. La autonomía cobra su auténtico alcance cuando sirve para contemplar con nuevos ojos la realidad que nos envuelve. De no instaurar la obra un mundo autónomo, de ser mera reduplicación de lo ya dado, no podría aportar una visión propia y original, no añadiría nada a la visión convencional que tenemos de lo existente. El espejo se limita a reflejar lo que hay, no dice nada por sí mismo, no da un nuevo sentido a las cosas. El mundo de la obra de arte ha de ser más que un espejo, ha de tener una capacidad autónoma de significación. Sólo así llegará a otorgar nuevos significados a lo real.¹⁸

Esto justifica la realidad de la interpretación y la abstracción, y convierte a la obra en algo más creíble, porque es más que una copia, es algo creado, y todo lo creado adquiere una condición de existencia.

LA NUEVA REALIDAD

No existe una visión objetiva de la realidad. El intelecto recibe sensaciones en la naturaleza de las que el subconsciente se apropia según la lectura personal que hace de ello. La percepción selecciona desde un principio las zonas de la realidad que corresponden a un interés subjetivo variable que puede ser práctico, científico, artístico, poético, informativo, etc. Un paisaje, por ejemplo, no es visto del mismo modo por un agricultor, un agrónomo, un ingeniero, un arquitecto, un biólogo, un periodista, un físico o un poeta. Tampoco los artífices hacen una interpretación a fin de un mismo motivo. Imagínese, por ejemplo, lo que sería analizar detenidamente una obra clásica—*El Corsario*—cuya interpretación existe desde la música, la danza, el diseño y la pintura y la literatura. La imagen visual de cada uno de estos creadores, ordena las cosas de diferente modo, según sus intereses y objetivos. Las diversas interpretaciones pueden, sin embargo, coexistir en una obra conjunta, tal es el caso de la coreografía de ballet. Ahora bien, ni los trabajos no figurativos, ni si quiera el subconsciente, en las corrientes que explica Freud relacionándose con los sueños, está completamente exento de las fuentes naturales.¹⁹ (Lám. 18–21)

En el estado artístico, por más que el sueño y la embriaguez lleguen al éxtasis, por más que se produzca la insensibilidad a las impresiones reales, el individuo queda en pleno dominio de su conciencia y sabe que lo que sueña es sueño, y que la exaltación que experimenta en la embriaguez es pura embriaguez. Ciertamente el individuo se olvida de sí mismo en el estado artístico, pero no podría experimentar el intenso gozo que lo acompaña si toda su conciencia estuviera debilitada, si no se encontrara en plena posesión de sus facultades. El sujeto artístico se entrega en el sueño al juego libre de la imaginación, y en la embriaguez al de los sentimientos, pero en esta libertad no puede haber capricho y azar, como en esos mismos estados cuando no son artísticos. Una cierta ley o norma debe regular el desarrollo de la imaginación para que alcance su verdadera calidad estética. Se diría que en la vida habitual la imaginación y el sentimiento están encadenados a la lógica, al deber, a la necesidad práctica, pero que mediante el

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ José García Leal, *op. cit.*, p. 287.

¹⁹ Sigmund Freud, *Psicoanálisis*, Madrid: Tecnos, 1985.

6

Scholaria
S. ~~X~~ Lankonia

Tigres morts

Hétéodonta faisant des petits battéments et se tenant sur le bras d'une seconde sans descendre.

les parents en passant dans les yeux louches après elle fait les petits battéments.

*complices
vagues
jeux filés
généralistes à terre*

elle descend vers les yeux louches.







sueño y la embriaguez estéticos se libertan, no para entregarse a un devaneo incoherente y sin sentido, sino para obedecer a una voluntad profunda del individuo, que se propone una cierta finalidad ideal.²⁰

La calidad estética de la que habla Freud exige de la norma y de la ley, pero ésta no desautoriza la espontaneidad de un posible estado no consciente. Con toda coherencia y concordancia con los principios de belleza y estética que requiere el arte, en el subconsciente operan los datos recogidos de la naturaleza para construir la nueva realidad. Aristóteles atribuye la interpretación y la abstracción a la poesía, por que es consciente de que el arte también representa los objetos naturales, no sólo la realidad humana. Pero si se extiende ese principio a todas las disciplinas, si se equiparan en esto con la poesía, la música, o la danza, se comprueba que, incluso al representar los objetos naturales se construye una nueva manifestación de lo representado. La buena pintura hace emerger una dimensión inédita en las cosas y paisajes que representa. Los libera de su realidad, desvela el núcleo subyacente de posibilidades que en ellos germina. Si el arte se alimenta de la naturaleza y de la vida, y si estos dos elementos son una realidad, es decir, que la naturaleza y la vida existen, entonces todo lo que procede de ahí también existe. Pero no todas las teorías apuntan en esta dirección.

Por ejemplo, un artista pinta en un cuadro un individuo sin que nadie haya posado para él, es decir, se inventa ese personaje. Tal vez los ojos sean de alguien conocido, los brazos de unos apuntes de otro, y así todo, e incluso su subconsciente le proporciona datos de imágenes aprehendidas. El resultado será un hombre que físicamente no existe. Ahora bien, le daría más veracidad a la obra la autenticidad del individuo o la creencia del artífice en aquello en lo que trabaja. En el proceso creativo el pintor ha tenido que convencerse de la autonomía de existencia de su cuadro, cuanto menos, en su mundo, considerando la obra en sí, sin darle mayor trascendencia al la veracidad de lo representado. En el momento de la realización este personaje existía en su *universo*, ya que si no nunca habría existido en el lienzo. Si esta sensación de existencia, aunque sólo sea por unos instantes, la experimenta además el espectador cuando ve la obra, si la obra le «conviene» hasta el punto de transportarle a ese *universo* del artista –sin necesidad de que la obra sea figurativa–, la obra existe.²¹ Es una realidad porque ha provocado efectos reales físicos en quien la contempla. Ni es una alucinación, ni es una ficción, ni es, en cierto modo, una metáfora. El proceso creativo de la obra podría interpretarse como la declamación de algo ya dicho, pero expresado de otra forma, mas al concluir la obra ésta adquiere su propia autonomía que la distancia de lo ya dicho, de lo ya interpretado o compuesto, ahora su existencia es única y por lo tanto no es metáfora. La metáfora dice lo mismo de otra manera, el arte parte de lo mismo para convertirse en otra cosa, otra nueva realidad

Entonces, si la obra existe y provoca sentimientos reales, si la obra es una consecuencia del arte, el arte también existe, es verdad, legítimo y provoca sentimientos y reacciones. Ahora bien, las piezas del arte empleadas en el proceso creativo también debieran provocar reacciones y, por lo tanto, las *piezas menores del arte* merecen un análisis,

²⁰ Samuel Ramos, *op. cit.*, pp. 26–27.

²¹ Debe entenderse que estos ejemplos no implican que la obra, en ningún momento, deba ser de carácter realista, ni siquiera figurativo, hay muchas formas de interpretar ese hombre con el que quiere trabajar el pintor. Sólo el ejemplo resulta más evidente suponiendo una obra figurativa, mas lo mismo sucede con una abstracta o cualquier otra actuación artística.

investigación y ser objeto de contemplación, y las reflexiones entorno a ellas no pueden dejar indiferentes.

El arte trae consigo el eco de la realidad. Un poema, una melodía, la danza, son objetos concretos que tienen una existencia real, pero no deben su sentido artístico a lo que son como hechos materiales, sino a algo virtual que representan o expresan, quizás la rotunda afirmación de su existencia apunta más a una aportación espiritual, como sostenía Kandinsky.²²

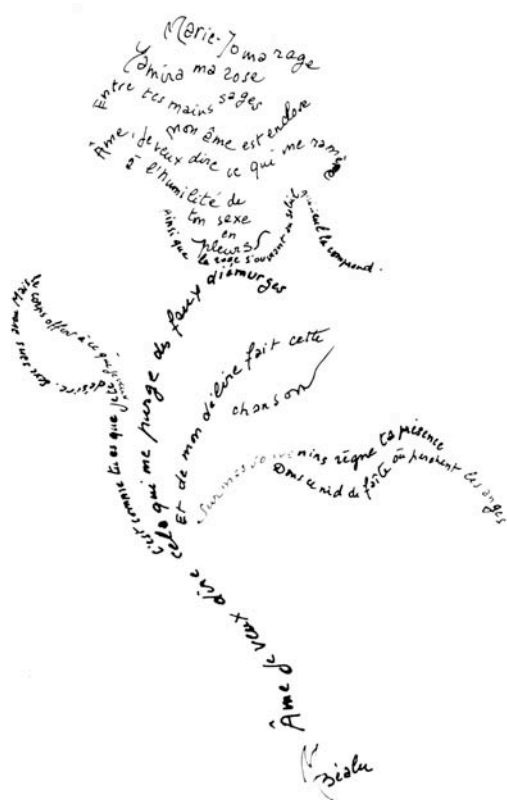
Según Étienne Souriau,²³ en la naturaleza no existen obras de arte, ni la naturaleza ni ninguno de sus elementos los concibe como una obra de arte. Aunque sí sean motivos de obras de arte no son trabajos realizados por artífices de condición humana pese a que en la naturaleza, despojada de su realidad objetiva, es decir, con una contemplación estética, existen fragmentos afines a obras de arte, porque como escribió Heidegger «lo bello natural no es sino la transposición de ideas, sentimientos, aspiraciones humanas, al mundo de la naturaleza.»²⁴

Ortega y Gasset se refiere a la poesía como un eufemismo o eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitando acceder a éstas de la forma habitual y logrando, mediante un rodeo, mostrar una nueva vertiente que quizás pueda sorprender, aún siendo lo mismo. La poesía es la misma naturaleza interpretada, abstraída, que luego pasa a ser ya otra realidad diferente. Por ejemplo, los caligramas cuyos versos dibujan una figura, sin duda, muestran esa vertiente inusual accediendo al objeto de un modo retórico y evitando lo convencional. (Fig. 19, 20)

Pero si el arte afirma algo, puede también que no haya en ello pretensión alguna de verdad. A sus afirmaciones, ni verdaderas ni falsas, les basta con conmover, con tener un contenido espiritual, logrando que el espectador entre en el *universo creador*. Tal vez

las obras ofrecen una visión afectiva, no una visión verdadera; ésta queda reservada para la ciencia y las disciplinas que se dejan colonizar por ella.

El poeta hace una declaración sobre algo, no para que la declaración sea examinada y meditada, sino para evocar determinados sentimientos y, una vez



19.

Marcel Béalu, *Una Rosa para Yamira*, s.f.

²² Vasily Kandinsky, *op. cit.*, p. 25.

²³ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 78.

evocados, la utilidad de la declaración se ha agotado. Es perder el tiempo e inapropiado examinar más la declaración. Mala cosa le parecerá a los que tienen la costumbre de buscar un mensaje inspirador en poesía, pero es un hábito que frecuentemente conduce a su profanación.²⁵

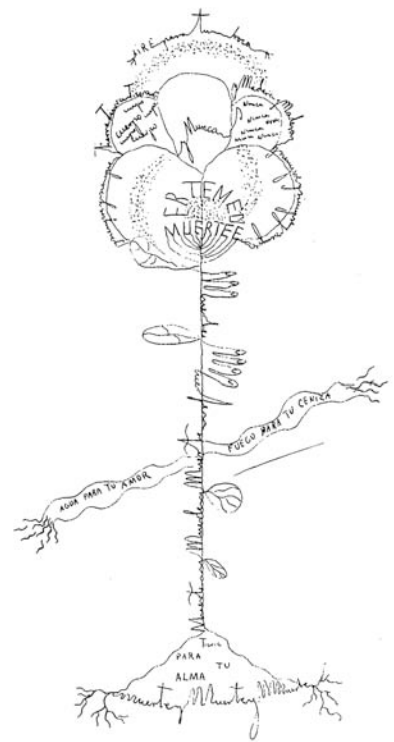
Hay que entender la transformación en sentido radical. Cuando una cosa es interpretada mediante la abstracción, no se produce un mero cambio o alteración que la reafirma en su identidad previa, sino que pasa a ser otra cosa. «Transformación quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación, es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada.»²⁶ Ése es el auténtico alcance de la representación: hacer que aparezca una nueva realidad del objeto representado. Esta nueva realidad es la obra de arte que convive paralelamente con múltiples interpretaciones y formas de ser comprendida.

Se da un paso durante la transformación de lo que algo es hasta que pasa a ser lo que alguien quiere que sea. La transformación, obviamente, no ocurre en el orden de la facticidad. La existencia empírica de algo no cambia por el hecho de acceder a la representación artística. La cosa sigue siendo la misma en su consistencia material: producirá el mismo efecto si se toca o se tropieza con ella. El cambio se produce en el orden cognitivo. La cosa representada pasa de ser simple cosa entre las cosas a adquirir una realidad intangible, de un estado en el que se sustraía la verdad a adquirir una presencia veraz. Por lo mismo, la representación no refleja o se adecua al ser anterior de la cosa, no tiene en este su patrón o medida de verdad. La verdad está en que es una nueva aportación del *universo creador* y en consecuencia una nueva pieza existente.

LA VERDAD

El objetivo que persigue la obra de arte es la existencia real, atemporal e inmortal, es demostrar que esa obra es una nueva aportación y que todo ello la convierte en verdadera. Se define verdad como la «conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente. Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa. Juicio o proposición que no se puede negar racionalmente.»²⁷ Así, cuando la obra proceda del concepto que de ella tiene su artífice, la obra será verídica y esto fortalecerá su existencia.

Según el *Diccionario Soviético de Filosofía* el criterio de la verdad se refiere a:



20.

Federico García Lorca,
La Rosa de la Muerte, 1934.

²⁵ Ivor Armstrong Richards, *Lectura y crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 344.

²⁶ Hans George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1977, p. 155.

²⁷ Real Academia Española, *op. cit.*

Recurso para comprobar la veracidad o la falsedad de tal o cual aseveración. El criterio de la verdad radica en la práctica social. Las teorías científicas reciben su comprobación definitiva en la práctica: en la producción industrial y agrícola, en la actividad revolucionaria de las masas para la reestructuración de la sociedad. Si la teoría se aplica con éxito en la práctica, ello significa que es válida. Los procedimientos para comprobar en la práctica tal o cual pensamiento pueden ser diferentes. A menudo, la comprobación práctica se realiza por procedimientos mediatos. Así, cuando establecemos la veracidad de una determinada proposición recurriendo a la *demonstración* lógica, nos basamos, en última instancia, en la comprobación práctica de algunas tesis iniciales de tal o cual teoría, tesis que, en el marco de la teoría dada, no están sujetas a comprobación especial. Ahora bien, comprobar las teorías científicas en la práctica no significa convertirlas en algo absoluto; las teorías científicas se desarrollan, se enriquecen, se puntualizan, algunas de sus tesis se sustituyen por otras. (*Verdad absoluta y verdad relativa*). Ello se debe a que la propia práctica social y, por ende, los procedimientos para confrontar a través de ella las teorías científicas con la realidad, se desarrollan sin cesar, se perfeccionan. De ahí que sólo la práctica social en desarrollo puede confirmar plenamente o refutar las representaciones del hombre.²⁸

Asintiendo esta definición, todo intento por confirmar la veracidad del arte es bueno en tanto en cuanto obliga a profundizar y a razonar los caminos que recorre el artista, mas no será jamás una verdad absoluta, sino, más bien, relativa, tampoco objetiva, al menos en parte, si no subjetiva, pues son muchas las lecturas que pueden hacerse desde cada *universo creador*.

La palabra *verdad*, en su empleo habitual, es un nombre común, pues se usa conforme a un significado propio y compartido por los distintos idiomas, cuya mayor variación se da en los nombres propios. En todas las lenguas, y casi siempre aquello a lo que se aplica la palabra *verdad* tiene características conforme a dicho significado universal. Por tanto, la palabra *verdad*, en su uso más frecuente y compartido, no es un nombre propio sí común, cuyo empleo no es arbitrario sino que está regulado por la conformidad entre su significado y las características de los objetos.

Los problemas comienzan cuando se prescinde del significado común de la palabra. El profesor Enrique Alarcón, en un debate sobre la *verdad*, sostiene que «a lo largo de la Historia, se ha mantenido una posición reduccionista por parte de todos los autores que, tras establecer su propio sistema filosófico, redefinen la verdad de modo que se ajuste a dicho sistema. Platón, conciben la verdad conforme a la índole del objeto cognoscible. Otros, como Aristóteles y Sto. Tomás de Aquino, atendiendo al conocimiento. Para Descartes, sería verdadero lo claro y distinto; para Kant, lo conforme a ciertas condiciones de posibilidad a priori de la experiencia; para Hegel, la síntesis que asume toda diferencia; para Nietzsche, lo que incrementa el sentimiento de poder; y, para Tarski, las proposiciones que cumplen ciertos requisitos.»²⁹ Al no tener en cuenta la diferencia entre nombres comunes y terminologías, su aclaración se puede volver una tergiversación. El significado

²⁸ *Diccionario Soviético de Filosofía*, Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. 1965, pp. 92–93.

²⁹ Enrique Alarcón, «Debate sobre la Verdad» en *Verdad, bien y belleza*, Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie 103, 2000, pp. 35–62.

corriente de *verdad*, es importante para intentar aclarar el empleo común de la palabra evitando que la falta de un cauce habitual para el entendimiento, que puede suceder en el área de la filosofía –a veces cerrada a la comprensión única de los especialistas ilustrados sobre la particular terminología de cada corriente– recurra a un empleo terminológico. Hay que aceptar la verdad desde dentro relativizando la verdad exterior. Esto sucede con la obra de arte y los *universos creadores*, la verdad de ellos hay que verla desde cada *universo*, de lo contrario se acabó el juego, se terminó la verdad del arte.

Pues bien, quien construye un sistema y en él define a qué se llama *verdad*, podría estar seguro de haber realizado la aportación de una nueva realidad, de que ésta alcanza su autonomía y su existencia real. Y si emplea justamente la palabra *verdad* es porque presupone su significado ordinario y conoce su sentido y utilidad; se puede idear qué es verdad y qué tiene valor en cada *universo personal*. Por tanto, la verdad no es sólo un nombre propio ni tampoco puede ser reducida a terminología, el uso de verdad será tanto común como terminológico. Es un nombre común, cuyo empleo viene regulado por la noción que constituye su significado. También hay que tener en cuenta que, según se acepte o no esa definición particular de verdad formulada en cada *universo* existe, pues, un margen de relativismo.

Sin embargo, si no es todo relativo, si hay seres en sí, no podrá decirse que todo lo que parece es verdadero, porque lo que parece, parece a alguno. De suerte que decir que todo lo que parece es verdadero, equivale a decir que todo es relativo. Los que exigen una demostración lógica deben tener en cuenta lo siguiente: es preciso que admitan, si quieren entrar en una discusión, no que lo que aparece es verdadero, sino que lo que aparece es verdadero para aquel a quien aparece cuándo y cómo le aparece. Si se prestan a entrar en discusión, y no quieren añadir estas restricciones a su principio, caerán bien pronto en la opinión de la existencia de los contrarios. En efecto, puede suceder que la misma cosa parezca a la vista que es miel y no le perezca al paladar; que las cosas no parezcan las mismas a cada uno de los dos ojos, si son diferentes el uno del otro.³⁰

Según esta reflexión toda verdad es relativa en la medida en que puede interpretarse, traducirse o creerse desde diferentes perspectivas. En este caso la verdad del arte no es una verdad absoluta, sino relativa.

En conclusión, si la verdad es la manifestación de la realidad, atañe principalmente al conocimiento puesto que manifestar no es más que dar a conocer. Las apariencias objetivas son verdaderas sólo en cuanto medios de conocimiento verdadero; la expresión es verdadera en tanto que permite un conocimiento verdadero de lo que piensa o siente quien así se expresa. De este modo, en cualquier instancia del nombre común *verdad*, su significado, sólo tiene sentido por el conocimiento. Y si la verdad del artista es subjetiva, y no objetiva, tendrá la misma validez por tratarse de la verdad vista desde el interior.

Conocer un objeto no es lo mismo que conocer la verdad, porque la verdad pertenece al conocimiento, no al objeto conocido. Además, la verdad pertenece a este conocimiento sin necesidad de un juicio ulterior sobre si tal conocimiento es verdadero. Pues bien, si la verdad pertenece al conocimiento, y no al objeto conocido, ¿cómo se conoce

³⁰ Aristóteles, *Metafísica*, IV, 6.

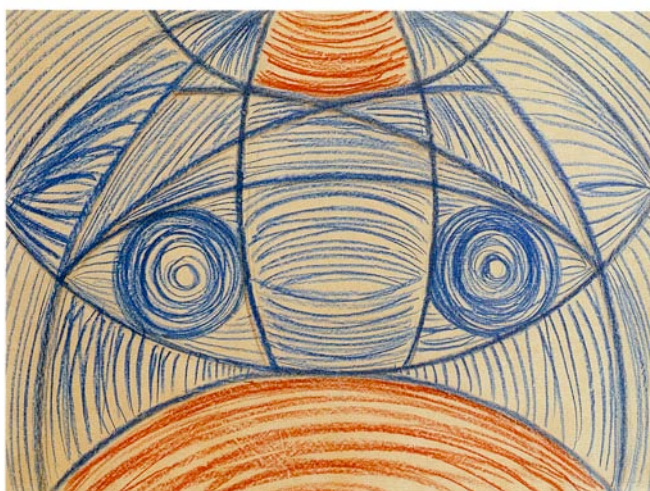
la verdad? Inevitablemente hay que adentrarse en el *universo creador* para llegar a la verdad del arte y para acceder a contemplar determinadas piezas del arte.

VERDAD Y REALIDAD

La misma existencia de una noción de verdad prueba que hay experiencia de sus contenidos. El problema es determinar dónde y cómo se da tal experiencia. La experiencia de la verdad requiere ejercer el conocimiento verdadero, pues sólo respecto a él tiene sentido la verdad como manifestación de la realidad.

Gran parte de las observaciones hechas sobre el concepto de realidad, provienen de los movimientos filosóficos de la Grecia clásica con sus principales exponentes. Platón desarrolló en sus escritos algunas diferencias básicas en cuanto a lo real y la realidad humana. El *Mito de la Caverna* es quizá el acercamiento más evidente al tema: el mundo de sombras y apariencias resulta de la proyección del mundo real que son las ideas –el bien–. Según Platón el mundo en que vivimos –la realidad– es ese mundo de oscuridad y apariencias que a su vez impide el acceso al mundo de la luz. Su teoría del conocimiento parte de la distinción entre percepción sensible –*doxa*–, que proporciona un conocimiento relativo de la realidad, y conocimiento científico y racional –*epistème*–, que se adentra en el verdadero ser de las cosas: las ideas. Estas son entidades universales, esencias subjetivas, externas e inmutables, un mundo aparte del de las cosas, que no son más que copias o sombras de las ideas. Gracias a las ideas, que actúan como principios ontológicos y epistemológicos, las cosas son y pueden ser conocidas.

Esta concepción filosófica pensaba el conocimiento de las cosas como un proceso de recapitulación por el que el individuo, al contemplar la realidad perceptible mediante los sentidos, sabe qué son las cosas gracias a que el alma recuerda las ideas correspondientes a cada objeto.³¹ Si la *Teoría de las Ideas* de Platón se aleja más de la cosa material y se acerca más



21.

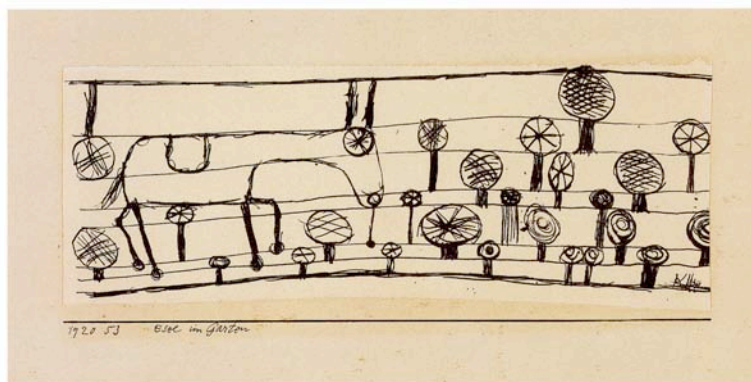
Vaslav Nijinsky, *Figura geométrica*, 1917–1920.

³¹ La antropología platónica describe al hombre como un ser formado por dos elementos, alma y cuerpo, cuya unión es puramente accidental. El alma preexiste al cuerpo y sobrevive a su unión.

a la idea que se tiene de esa cosa, en este caso será aquello que se almacena en el subconsciente sobre la obra de arte, lo que puede considerarse que se aproxima también a la espiritualidad del arte. Ahora bien, la idea de arte del subconsciente estará en consonancia con lo que el individuo vaya procesando a largo de su existencia, desde la práctica y con el estudio y la reflexión. Los datos registrados en el subconsciente afloran en lo abstracto o figurativo, en todos los lenguajes del arte, también en los sistemas de notación, especialmente en aquellas piezas donde confluyen dos o más caligrafías. Un ejemplo manifiesto serían los trabajos de Paul Klee, en los que la música se hace presente en una sucesión de líneas que evocan los pentagramas, los de Kandinsky cuya evocación a las cinco líneas es similar; los dibujos del bailarín Vaslav Nijinsky son la plasmación de un universo extremadamente personal, verdad relativa del artífice, donde a se componen los dibujos a base de líneas y códigos de representación coreográficos, etc. (Fig. 4, 17, 18, 21, 22) Por ello, acceder a las piezas menores del arte es abrir un acceso directo a las ideas, al conocimiento, a la espiritualidad y la verdad del artífice.

Descartes hace un replanteamiento a los postulados establecidos a partir de lo que llamó *duda metódica*, suspendiendo el juicio ante todo aquello que no se presente al espíritu con claridad y distinción necesarias para ser considerado evidente, y busca el camino hacia otra *verdad* independiente de la tradición y la autoridad. Cuestiona así las apariencias sensibles, e incluso las verdades matemáticas. Sin embargo, logra encontrar esta otra verdad en el hecho mismo de la duda, ya que no puede dudar de que está dudando –en otros términos, pensando– basado en el aforismo *cogito ergo sum*: pienso luego existo.

El concepto de realidad es un «término utilizado frecuentemente por Freud para designar lo que, en el psiquismo del sujeto, presenta una coherencia y una resistencia comparables a las de la realidad material; se trata fundamentalmente del deseo inconsciente y de los fantasmas con él relacionados.»³² Sólo se encuentra esta definición y no hay



22.

Paul Klee, *Un burro en el jardín*, 1920.

³² Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Piados, 1996.

referencias sobre otro tipo de realidad. Es como si existiera un parentesco entre la reacción sensible provocada en el espectador y la obra en sí, considerando que las reacciones de los individuos son infinitas y diferentes entre sí, pero siempre guardarían esta relación directa con la *pieza menor del arte*.

REALIDAD DEL UNIVERSO CREADOR

La realidad, en todos sus aspectos, registros o formas –como quiera diferenciársele– constituye el principio de la existencia. No es extraño encontrar en su concepción diferencias tan apartadas unas de otras; la subjetividad influye en ello. Y es precisamente porque hay una realidad diferente de la de los demás, basada en unos principios simbólicos particulares, lo que constituye el principal obstáculo a la aprehensión de ésta.

Para el hombre de la calle la mayoría de las versiones que suministran la ciencia, el arte o la percepción difieren de formas distintas del mundo familiar del que él se sirve y que él mismo ha construido en un bricolaje barato a partir de diversos fragmentos de las tradiciones científicas y artísticas y desde su propia lucha por la supervivencia. Ciertamente este es el mundo que suele darse por real, pues la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos.³³

De ahí que en el punto en el que el individuo forje hábitos que induzcan a la contemplación de las manifestaciones del arte y su espiritualidad de forma íntegra, la concepción de lo válido y real sería otra. Según Richards³⁴ habrá que buscar otra forma de verdad que convenga al arte. Una verdad artística que no entre en competencia con las verdades de carácter enunciativo o basadas en la correspondencia, que no las cuestione ni pretenda sustituirlas. Simplemente se reclamará para el arte una veracidad específica irreducible a otros tipos de verdad.

García Leal contempla las posibilidades de esa verdad del arte a partir de otras vías que conducen al *universo creador* desde donde parece se hace más efectivo todo juicio y afirmación.

La idea de la instauración de mundos propios, alternativos al mundo efectivamente dado, es el último eslabón de la cadena argumentativa a favor de la inexistencia en el arte de referencia directa ni verdad en sentido de correspondencia. El arte queda referido a lo real por esa vía indirecta, mediata, que supone abrir nuevos mundos u horizontes de significación y, desde estos mundos, una vez que se está inmerso en ellos, volver la vista sobre lo real.³⁵

En lugar de referirse ostensivamente a la realidad, el arte pretende transfigurarla. Si la tiene presente, es para trascenderla. Cualquier acción o producto humano tiene un origen histórico, deriva de una situación particular, pero la obra de arte no es respuesta inmediata a la situación particular de forma que ésta determine y agote su significado explicándolo en todos sus extremos. Tampoco es simple transcripción de las significaciones ya establecidas, de lo ya sabido. Antes bien, el arte presenta propuestas innovadoras de

³³ Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990, p. 41.

³⁴ José García Leal, *op. cit.*, p. 279

³⁵ *Id.*, p. 284.

sentido dotándolas de un alcance y proyección que se sobrepone a las imposiciones del contexto ocasional. Ofrece las propuestas que derivan del mundo instaurado por la obra de arte. De ahí que la verdad de la obra artística sea ante todo la verdad del mundo que ella misma erige.³⁶

El mundo artístico está formado de elementos tomados de la realidad, pero esos elementos quedan transformados al integrarse en el mundo de la obra. En esa medida los personajes del mundo artístico –según lo visto– no corresponden a individuos del mundo real, aunque hubieran tenido a algunos de estos como modelo inicial; que no corresponden quiere decir que su veracidad no depende de que imiten o reproduzcan la identidad y proceder de los individuos reales, es más, se valora y aboga por una autenticidad e independencia total. La obra de arte muchas veces versa sobre sucesos, sentimientos, paisajes o individuos que han existido realmente, pero al convertirse en hechos artísticos sufren una transformación radical, pierden su particularidad empírica y adquieren significación ejemplar.

Verlaine, en el poema *Mi sueño familiar*,³⁷ se imagina una mujer perfecta e ideal que no existe. Huir de la materia es acabar construyendo un paraíso de idealidad tan perfecto que es inexistente. La mujer se convierte en metáfora de esa inexistencia. Como la realidad es hostil y el artista no se siente plenamente en la realidad exterior hay que acabar inventando. La obra de ballet aboga por una realidad creada por la suma de circunstancias que se dan en torno a la coreografía, el ballet mismo, como disciplina, es pura irrealdad. El ejercicio del bailarín, por ejemplo, combate con la realidad procurando una ingravidez que físicamente no tiene razón; el halo espiritual, etéreo y sublime de una representación es más próximo a la ensoñación que a lo real. No es una metáfora porque no pretende establecer un símil, sí es una configuración real de lo que hasta ese momento era una idea o un sueño deforme y todo ello aún suponiendo para el argumento una historia real. Esta realidad compleja e irreal se traduce en las partituras coreográficas, en buena medida indescifrables, y por códigos de notación que nunca llegaron a desarrollarse con permanencia. (Fig. 21; Lám.)

Para Souriau «una obra de arte, es un ser único, tan único cual pueda serlo, en su singularidad, una persona humana.» Señala los diferentes planos de su existencia sobre los que se edifica el hombre: existencia física, psíquica, espiritual, etc. «La obra de arte existe, quizá más intensamente, en forma más esplendorosa, más completa, mejor terminada. Lo cual no impide, con sus presencias indudables, hallarse establecida en una pluralidad de planos, existenciales, indispensables todos.»³⁸ El artista, al crear el universo de la obra, se deja llevar por el recuerdo de otros mundos que antaño conoció o habitó. Toda obra de arte ofrece un *universo*. Es el conjunto –forma y fondo, continente y contenido, ritmo, ideas, personajes, decoración, sentimientos, hechos– de todo lo que la obra aporta y plantea, de

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Paul Verlaine, *Poesía*, Barcelona: Planeta, 1992. Su poema *Mi sueño familiar*, al que se hace referencia se reproduce a continuación: «Tengo a veces un sueño extraño y penetrante/ de una mujer desconocida a la que amo/ y que me ama/ y que no es, cada vez, en absoluto la misma/ Porque ella me comprende, y mi corazón transparente/ para ella sol, ¡ay! cesa de ser un problema/ para ella sola, y los sudores de mi frente pálida/ ella sola los sabe refrescar, llorando/ ¿Es morena, rubia o pelirroja? Lo ignora./ ¿Su nombre? Recuerdo que es dulce y sonoro/ como los de los amados que la Vida exilia/ Su mirada es parecida a la mirada de las estatuas/ y, en su voz, lejana, calma y grave, tiene/ la inflexión de las voces queridas que se han matado.»

³⁸ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 58.

todo lo que constituye a esta obra y de todo lo que esta obra constituye. A partir de ahí el mundo creado por el artista podría aproximarse más o menos a la realidad. Mas, no se puede olvidar que mientras la obra se halla en proceso creativo o contemplativo, es ella la que por hipótesis –y provisionalmente– constituye el mundo real mientras que lo real subyace en la creación.³⁹

Una pieza de música clásica instrumental no constituye una representación de acontecimientos o de cosas del mundo real, y nadie lo discutiría. Pero al oírlas se ofrece como pura acción de combinaciones cualitativas. Se somete a una serie de interpretaciones más o menos fantásticas de las que surgen formas nacidas en un sistema ordinario de percepción de objetos reales, es decir, la obra de arte retorna al individuo y a las fuentes miméticas de las que procede, estableciendo así un ciclo periódico que crece con la incorporación de las nuevas realidades que aporta la creación artística.

Se ha explicado la relación de la naturaleza con el arte, cómo conviven en armonía contribuyendo al enriquecimiento del mundo creador y del demiurgo. Se ha visto que la interpretación de la realidad da lugar a otra pieza, que no es el ya existente, es otra nueva realidad que también existe. Y, por último, se comprueba que la obra de arte y las conductas del artista provocan reacciones espirituales y sensibles en el resto de los individuos lo que desarrolla y fortalece la veracidad de aquella. Por tanto, si la naturaleza existe, si hay realidades nuevas, autónomas, que nacen del acto de crear, y si se producen sentimientos en quien contempla la obra, quiere decir que existe un *universo*; que en este *universo* se albergan estas tres realidades; este es el *universo creador* del artífice y existe; y en su *universo* nacen las obras de arte.



23.

Notaciones del recorrido sobre el escenario de un bailarín en *Volar hacia la Luz*, s.f.

³⁹ *Íd.*, p. 79.



1. 4 \ 4 4

7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6

7 8 9

EL CONCEPTO ARTE

Si queremos decir lo que significa arte ¿acaso no es menester, precisamente, definirlo con amplitud bastante para permitir la aparición de estas afinidades, de esa presencia del arte todavía reconocible, al margen de los límites de sus presencias en cierta manera profesionales y típicas? Puede existir el arte en un trabajo filosófico o científico; en la instauración de un monumento de ideas; en la de una hipótesis grandiosa. Se le ha de reconocer, evidente y necesario, en una obra educacional, en la más hermosa acepción de este término. Forjar un carácter, templar un alma, llevar un ser humano al completo florecimiento de su existencia personal: ¿quién podría tener éxito en tamaña empresa, sin sentir todo cuanto implica de arte, es decir, de cuidados, de adivinación del futuro, de anhelo de realizarse, con una solicitud estética en nada inferior a la labor del artista?



Collingwood,
en la introducción a *Los principios del arte*,
afirma que la definición de algo no es suficiente
para comprender ese algo en su totalidad, ya que si se da una definición
ésta permitirá reconocer esa cosa pero en la medida en que esa definición sea más amplia y
rica, es decir, que incluya además su relación con otras cosas; se conocerá el concepto en
profundidad y todo lo que lo rodea.

Para poder construir una definición o (lo que es lo mismo) una
«teoría» de algo, basta tener una idea clara de ese algo. Es absurdo. El tener una
idea clara de la cosa lo coloca a uno en posición de reconocerla cuando la ve, del
mismo modo que el tener una idea clara de un cierto edificio lo coloca a uno en
posición de reconocerlo cuando está en él; pero definir la cosa es como explicar
dónde está el edificio o señalar su posición en el plano; debe saberse su relación a
la vez con otras cosas y si las ideas de estas otras cosas son vagas, la definición no
servirá para nada.¹

Por todo ello referirse al concepto *arte* y *obra de arte* obliga a que la investigación
reincida en los dos grandes grupos que sostienen la teoría del *universo creador*. Uno de ellos,
los *elementos de conducta*, se equiparan con la *filosofía de vida*. La *filosofía de vida* es el conjunto
de realidades que rodean la obra y el arte de modo que permite tener una concepción

¹ Robin George Collingwood, *Los principios del arte*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 12.

amplia sobre la complejidad del concepto *arte*. Todo esto es un propósito, pues el interés por explicar, dentro de los límites de un planteamiento complejo y ambicioso, radica en que esta reflexión se considera necesaria e imprescindible para los análisis de las *piezas menores del arte*. El motivo por el que se intenta reflexionar sobre un concepto de tal envergadura, y en buena medida vago, como es el arte, se debe a que es necesario aproximarse a la idea que se tiene sobre esto cuando se analizan las *piezas menores del arte*. Ponerse a estudiar las afinidades que hay entre las disciplinas del arte y sus formas de notación sin considerar su valor y su clasificación y consideración en el mundo del arte sería un error, pues quien no alcance a comprender qué se entiende en esta disertación por *arte* no podría comprender porqué la investigación se centra en dichas piezas.

Hay que analizar el *arte* y la *obra de arte* considerando las posibles exposiciones con alteración del orden según prioridades que se otorgan en función del requerimiento recíproco de los conceptos. La *obra de arte* es aquello, la cosa en sí, que proviene del arte, es decir, que el arte da lugar a las obras de arte, pero a su vez hablar del arte sin saber qué es una obra de arte puede inducir a confusión, porque nadie puede entender razonamientos de una cosa que no sabe qué es o como se entiende. Por otro lado, sin embargo, la proliferación de la palabra *arte*, su uso arbitrario y su aplicación prolífica, lo ha convertido en un término común del que mucho se habla y sobre el que se estimulan cantidades ingentes de probabilidades significativas, más o menos acertadas, pero que producen un embrollo mayor aún. Se cree conocer qué es arte y se emplea ese término pero no siempre acertadamente. No se le imponen barreras fronterizas a su aplicación, lo que lo conduce a una decadencia absoluta en muchos casos aunque no sea esta la intención.

Un artista es una persona que participa conscientemente en la construcción de una obra de arte. Una obra de arte es un artefacto de cierto tipo que se crea para ser presentado a un público del mundo del arte. Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en alguna medida para comprender el objeto que se les presenta. El mundo del arte es la totalidad de sistemas de mundos del arte. Un sistema de mundo del arte es una estructura para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte.²

Teniendo en cuenta la viabilidad que hay en considerar el orden de la exposición de unos u otros conceptos y en cómo esto puede condicionar la lógica comprensión de lo que se entiende en estas páginas por *arte* y *obra de arte*, se ha decidido referirse primero al *arte* y posteriormente a la *obra de arte*, aunque inevitablemente al hablar del primero se hace referencia al segundo y viceversa. Y por último, analizar aquella parcela del arte que apunta ineludiblemente al *artista* y al *espectador* como integrante de un mismo todo.

QUÉ ES ARTE

Hay infinidad (tal vez demasiadas) reflexiones filosóficas sobre arte y esto puede ayudar a comprender mejor que lo verdaderamente interesante se basa en el ejercicio y la práctica artística, pero sin duda todas las aportaciones y pensamientos de estudiosos y teóricos ayudan a contextualizar el concepto.

² George Dickie, *The art circle: a theory of art*, Nueva York: Haven Publications, s.f., pp. 80–82.

Referirse a un tema entorno al arte debe hacerse a partir de una aproximación al término. Pero no se puede dar una definición de *arte* pues de alguna manera el arte se escapa a toda verdad absoluta, está en un continuo devenir que lo excluye de un círculo cerrado o conceptos definitorios. El arte está continuamente creciendo, reinventándose y engendrando nuevas perspectivas que hacen de ello algo indefinible. Definirlo, sobre todo definirlo como algo estrictamente verídico, sería negar esa verdad. Pero habría que ver si realmente es necesaria una definición. Baste con una demostración sucinta que deje claro hacia dónde apuntan los conceptos que de manera precisa se usan en la investigación, es decir, en qué se piensa cuando se habla de *arte*, por ejemplo, en lo relativo a su belleza, al equilibrio de una obra, a la atracción que despiertan en el espectador piezas que pertenecen al arte, su veracidad, su relación con la naturaleza, etc. Una vez comprendido, y sabiendo a qué se refiere cada concepto, no habrá confusión, mas no es necesario forzar una definición, una media verdad que induzca a la falsedad.

Podría llevarse a cabo una recopilación de definiciones del concepto *arte* lo cual carece de sentido; pero lo que sí resulta interesante es analizar aquellas explicaciones, definiciones, pensamientos o textos, que ayuden a comprenderlo u otros que, si bien se alejan de los planteamientos expuestos, complementan la tesis, aclarando qué es lo que, en este caso y tema concreto, no tiene lugar.

El arte es una experiencia fundamental. Surge en los albores de la necesidad de expresión del hombre. El arte nacido del rito y la magia; el arte nacido de una angustia cósmica; el arte como invención repentina, enraizada en el empeño de ornamentación; el arte como producto del empeño del juego del hombre; el arte por el arte: todas estas teorías, o quizás otras más, contienen algún elemento de verdad. La necesidad apremiante del arte no se puede reducir a un solo impulso. La naturaleza del impulso dominante cambia conforme a los conceptos cambiantes que el hombre tiene del mundo.³

En el primer capítulo de la obra *Filosofía del arte*, José García Leal proyecta la problemática para la definición del arte. Parte de una cuestión somera que se plantea también en este punto de la investigación. «¿Cualquier cosa puede ser arte?» –y se contesta así mismo si basta con proponer algo como obra de arte para que en verdad lo sea.– «La pregunta viene alentada por una aparente indefinición actual del arte, de forma que no sólo se desdibuja su concepto sino también se debilita la capacidad de identificar o reconocer las obras de arte.» Para García Leal ya no quedan patrones de lo artístico, criterios y valoraciones que dan pie al tránsito entre lo que es arte y lo que no. La carencia de criterios, de cualquiera y en toda circunstancia se puede emitir un juicio de valor y con valor es peligrosa pues las fronteras cada vez son más relativas y el exceso de relativismo tambalea los principios básicos que llegan a mutarse en detrimento de los verdaderos principios sobre los que se sienta el arte.⁴

Es preferible no entrar en el juego dialéctico que no siempre conduciría a una conclusión satisfactoria. Ahora se parte de una proposición concisa, basada en una realidad evidente e indiscutible, sin pretender con ello sentar cátedra. En una conferencia dada por el

³ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Alianza Forma, 1991, pp. 26–27.

⁴ José García Leal, *op. cit.*, p. 11.

profesor Kurt Spang,⁵ se realizó una adecuada exposición sobre qué se podría entender por arte.

Para discernir con más claridad los constituyentes del arte Spang propone cinco rasgos que considera fundamentales en una definición del arte, componentes irrenunciables que de una forma u otra siempre están presentes en las artes, sean las que sean. Estos cinco rasgos son la *comunicación*, el *substrato*, la *modalidad o género*, la *fictionalización* y la *adecuación*.

LA COMUNICACIÓN

Todo acto humano es de alguna manera comunicativo y el arte lo es en mayor medida puesto que se nutre del afán del hombre de comunicarse; este afán es a su vez originariamente una manifestación de nuestra dimensión de seres sociales. Así es como Bergson define la función del arte en una dirección doble, cognoscitiva y mediadora, porque según él el arte aspira a llamar directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, entra directamente en comunicación con las cosas.

Sobra en este marco insistir en el hecho de que la comunicación es un fenómeno de intercambio de mensajes entre un emisor y un receptor. Es obvio que el substrato, como veremos en el punto siguiente, condiciona los tipos de comunicación en cuanto al canal, el código y los signos que se ponen por obra. También es evidente que hay artes en las que se aprovecha eficazmente la posibilidad de superponer diversos canales y códigos como ocurre, por citar sólo dos ejemplos, en el cine y el teatro.

En determinados casos se hace imprescindible incluso una doble comunicación, doble en el sentido de que además de lo que pueda comunicar la obra misma, los autores tienen que comunicar paralelamente en un discurso meta-artístico lo que pretenden comunicar en y con ella. Prueba de ello es lo que podríamos llamar «cultura del manifiesto artístico» que nace con el Romanticismo y se hace imprescindible siempre cuando el índice de intersubjetividad de una obra o de una forma de hacer va bajando de forma tal que dificulta la descodificación.

También se requiere duplicidad comunicativa en la recepción de las obras de ciertas artes, como ocurre en la música y la danza, en las cuales el objeto artístico creado por el autor precisa de la intervención de intérpretes para convertirse en objeto estético. No puedo más que mencionar las condiciones específicas en las que se desarrolla la recepción y descodificación de las obras literarias, siendo el lenguaje un substrato muy *sui generis*.

EL SUBSTRATO

Una de las características más obvias y palpables de cada arte es su substrato, puesto que cada una plasma sus configuraciones en un material propio. «Lo propio del arte y de la contemplación estética es la presencia inmediata del objeto», afirma Rafael Alvira.⁶ La obra de arte siempre se materializa en un objeto,

⁵ Kurt Spang es profesor en el departamento de Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura de la Universidad de Navarra. Los textos que se citan de él son fragmentos de su conferencia *Arte y Progreso*, que pronunció en el contexto del congreso celebrado sobre «Las Nuevas Tecnologías» en dicha Universidad.

⁶ Rafael Alvira, *La razón de ser hombre. Ensayo acerca de la justificación del ser humano*, Madrid: Rialp, 1998, p. 35.

es decir, el artista impregna una idea en una materia por muy etérea que sea ésta, como ocurre en el caso de la música.

No cabe duda de que el propio material condiciona la hechura y el tipo de obras de cada arte. Una obra literaria no puede tener nunca las mismas características materiales que la musical, la arquitectónica o la de la danza porque cada materia exige un tratamiento específico que repercute en la naturaleza y la estructuración de las respectivas obras.

LA MODALIDAD Y GENERACIDAD (EL GÉNERO)

Igualmente obvio es el hecho de que cada obra de arte inevitablemente se crea y se recibe en el marco de un modo y un género, incluso cuando el artista abierta o veladamente se rebela contra las formas establecidas creando lo que se suele llamar «antigéneros» o «transgéneros.» Tengo que precisar aquí que empleo la voz *modo* para evitar malentendidos debidos a la doble acepción de la voz 'género' que se utiliza para designar tanto la tradicional tríada lírica, épica y dramática como para denominar sus subdivisiones, que también solemos llamar géneros y que varían según las diversas artes.

En cuanto a estos modos distingo, siguiendo en ello la propuesta de Rafael Alvira, entre una dimensión antropológica y una artística. En su dimensión antropológica los modos son respuestas del hombre a las solicitudes de la existencia especificadas según categorías temporales. Corresponde el pasado interiorizado a la lírica, el futuro como afán emprendedor a la épica y el presente como mediación del pasado y futuro a la dramática.⁷

En la dimensión artística, es decir, en el proceso creador, la *modalización* equivale a una situación intermedia entre aspectos puramente conceptuales y potencialidades formales, por un lado, y concreciones objetuales en obras de arte, por otro. En otros términos, los modos todavía no 'generan' modelos específicos, sólo encauzan la «gestación» de patrones; son la condición de la posibilidad de los géneros.

Los géneros en las artes ya son especificaciones estructurales dentro de los diversos modos y responden a las exigencias y características de cada arte. Es en el ámbito de la literatura donde más desarrollada se halla la reflexión sobre modos y géneros, lo que no significa que en el resto de las artes no existan los géneros, es más, se emplean constantemente términos genéricos sin que hasta ahora haya una sistematización coherente de los géneros pictóricos, musicales o escultóricos, por citar sólo algunas lagunas.

El género puede definirse muy someramente como combinatoria flexible de constantes y variantes. Ahora bien, la presencia de constantes y variantes se observa en todos los niveles de abstracción, quiero decir, desde el nivel de la cultura y pasando por el de artes y modos se manifiesta como un hilo conductor una serie de elementos permanentes a los que se añaden otros variables e inestables. El número de constantes es reducido y conforme se va bajando de nivel de abstracción aumenta el de variantes. Si la intervención del hombre es una constante que determina la cultura, se mantendrá en todos los niveles inferiores de artes, modos, géneros, etc. Ahora bien, una variante de un

⁷ Rafael Alvira, *op. cit.*, pp. 194–201.

nivel puede convertirse también en constante de otro como ocurre, por citar un ejemplo, en el nivel de las artes, en el que el substrato verbal es una de las posibles variantes, en la literatura, sin embargo, se convierte en constante y debe conservarse también en sus modos y géneros.

Cada obra de arte se plasma en un género a pesar de su unicidad, que no discuto pero que no debe llevar a considerar cada creación como radicalmente desprendida del resto de las obras, del resto de los niveles, ni siquiera de los otros ámbitos culturales. Esta cohesión no es comparable evidentemente con unas concomitancias biológicas deterministas, sin embargo, el reconocimiento y el análisis de la tesis que vincula una determinada obra con su género, su modo y su arte facilitará indudablemente su comprensión e interpretación.

LA FICCIONALIZACIÓN

«De entre las muchas formas y modalidades que la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio, posiblemente ninguna haya tenido y tenga consecuencias tan transcendentales como la ficción», afirma José María Pozuelo.⁸ El hombre posee la capacidad de sistematizar la diversidad del mundo fáctico creando unidad con el fin de formalizar y modelar la realidad. El arte refleja de manera extraordinariamente densa esta actividad sintetizadora. Se puede afirmar sin vacilar que es en este punto en el que el artista gana o pierde la batalla.

Por ello no constituye ninguna afirmación insostenible alegar que la obra de arte nunca es autosuficiente y autorreferencial, a no ser que quiera ser meramente decorativa. Siempre ostenta una dimensión semántica que vincula el mundo de la obra con el mundo real. De ninguna manera es únicamente «autopresencia del logos absoluto» como quiere hacernos ver y creer Derrida, respecto de la obra literaria, negando que el lenguaje sea una representación del ser preexistente. La obra de arte no es un «contradiscurso» creado para evitar la función reduplicadora del lenguaje como sostiene Foucault, sino que es un discurso autónomo precisamente porque renuncia a la mera reproducción de la realidad fáctica para penetrar por debajo de la superficie y descubrir el ser auténtico. No hay arte sin selección y síntesis y éstas constituyen el primer paso de la ficcionalización.

Una de las facetas destacadas del «conocer–querer–hacer»⁹ del que habla Rafael Alvira como actitud y actividad primordial del afán artístico es precisamente la de hacer surgir un mundo propio a cada obra de arte y este mundo no es una fiel réplica del existente sino una creación ficticia adaptada a la intención expresiva del autor. Platón considera que podemos contemplar, pero no *imitar productivamente* la belleza última, la del *ser real*. Por ello, podemos generar la idea teórica, pero el producir como *hacer aparecer* sólo puede ser o *pobre imitación* cuyo único uso es pedagógico, o mala pseudo–imitación, y entonces es sofística.¹⁰

La auténtica capacidad ficcionalizadora del artista posee otro rango y una consideración más positiva. Prevalece el concepto de profundización en capas más sólidas y permanentes de la realidad, el artista pretende explorar y

⁸ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993, p. 11.

⁹ Rafael Alvira, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*.

revelar el mundo tal como es, reflejará en su obra su visión de la realidad. No descubrirá toda la verdad, siempre será parcial e incompleta, pero no dejará de ser por ello verdad. Evidentemente, en relación con la cosmovisión que se manifiesta en el arte se puede observar una diversidad de opciones que oscilará entre la conformidad y la disconformidad, en la afirmación de que vivimos en el mejor de los mundos y la exigencia de que es necesaria una revisión y reforma urgentes. De todos modos, el artista no tiene que someterse a la realidad del mismo modo que el filósofo,¹¹ sino que descubre una verdad *sui generis* que expresa a su manera adaptando los ingredientes ficticios a las necesidades de cada obra concreta.

Y se comprende así que ficcionalizar no sea falsificar la verdad, al contrario, el recurso ofrece la posibilidad limitada y sustitutiva de penetrar por debajo de las apariencias cambiantes del mundo real intentando mostrar la realidad real que subyace a los cambios constantes de los fenómenos naturales e históricos. La ficción pone diques al fluir y devenir incontenible de las personas y de las cosas creando una realidad posible e inamovible, arrancada de la fugacidad del tiempo con su mutabilidad irremediable. La ficcionalización supone para el artista y el receptor una liberación de las trabas que impone lo real fáctico y fugaz, ofreciendo en aras al descubrimiento de la verdad. La posibilidad de jugar con potencialidades de mundos y conflictos posibles no sometidos a la estricta causalidad lógica y cronológica del mundo vivencial. Es a la vez una posibilidad de alejarse de lo individual inmediato para alcanzar mayores cuotas de universalidad y representatividad.

Para garantizar estas dos facetas de la obra de arte la ficcionalización nunca es una creación *ex nihilo*; la obra siempre debe brindar por lo menos elementos mínimos de la realidad auténtica para posibilitar así la identificación y la con-creación imaginativa del receptor. No siempre y dependiendo del arte y de las corrientes en las que se sitúan la con-creación tiene que resultar compleja. Piénsese en las obras plásticas no figurativas o también en la música que carece casi completamente de carga conceptual. Habrá que tener siempre presente que los artistas se proponen crear un entorno y unas circunstancias para disponer de la ambientación adecuada que simbolice o ejemplifique la problemática, el estado anímico, la visión y la concepción del hombre y del mundo que pretenden configurar, incluso si no son inmediatamente identificables para el receptor. No lo asevero en el sentido estricto positivista como lo presenta Taine al postular que «las creaciones del espíritu humano, como las producciones de la naturaleza viva solamente se explican por el medio ambiente donde se desarrollan. Para comprender una obra de arte, a un artista o a un grupo de artistas, es necesario situarse con exactitud en medio del ambiente general del espíritu y de las costumbres de la época a las que pertenecieron.»¹² Ahora bien, tampoco se

¹¹ *Id.*, p. 41. Caracteriza el cometido de la filosofía y su uso del lenguaje de la siguiente manera: «La filosofía supone un uso mediato del lenguaje. No pretende una eficacia inmediata, sino la comprensión, es decir, hacerse conscientemente con la realidad tal como es para, desde esa captación, poder promover libremente la acción eficaz. Si el artista necesita ser libre – no determinado por nada – para producir algo de un modo no libre – pues ningún verdadero artista es capaz de dar razón de su obra –, el filósofo, por el contrario, necesita no ser libre, es decir, ha de «someterse» a la realidad para ser libre, es decir, para ser conscientemente dueño de lo que conoce, de la verdad que ha descubierto.»

¹² Hippolyte Adolfo Taine, *op. cit.*, «les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu. Pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient.»

pueden desligar completamente el arte y sus creaciones del entorno en el que nacen; si su valor no es estrictamente documental, sí es innegablemente testimonial. Son inevitables las alusiones o reflejos intencionales o involuntarios de las circunstancias históricas en las que nace una obra de arte. El hombre es un ser histórico y ni es posible ni deseable que deje de serlo al crear una obra de arte, porque esta faceta forma parte del valor demostrativo, ético y estético de su producción.

La ficcionalización abarca también el ámbito de la bondad en su doble faceta. En primer lugar, la bondad de la obra lograda en cuanto trabajo bien hecho, es decir, en cuanto que plasmación del afán de perfección tan propio del artista y de la creación artística. El verdadero artista normalmente es un perfeccionista a ultranza, afán que bien podría ser entendido como uno de los indicios de progreso en el marco personal de la creación.

La segunda faceta de la bondad adquiere aspectos distintos en las diversas artes. Las implicaciones éticas preocupaban ya a Homero a Platón y no han dejado de preocupar en un sentido u otro hasta la actualidad. El artista se halla siempre ante la dicotomía de respetar los postulados de la bondad o de sucumbir a la tentación de hacer las cosas bien sin hacer el bien, es decir, ignorar intencionalmente la vinculación de lo bello y lo bueno, del *kalon kai agathon*. En ningún caso, pero todavía más ostensiblemente en aquellas artes que presentan al hombre en su entorno y sus actuaciones –como ocurre más tangiblemente en la literatura y la pintura– puede haber neutralidad ética. Sería una ilusión postular una especie de país de nadie ético o una zona de libre conducta tanto en la vida real como en la ficción artística. Evidentemente hay artes en las que estas implicaciones de bondad y maldad no se presentan tan palpablemente, pero en todas, hasta en la música, por citar el caso aparentemente más libre de ellas, se expresan o se sugieren sentimientos, alegría, tristeza, ira y desesperación a los que no se puede negar una dimensión ética.

LA ADECUACIÓN DE FONDO Y FORMA

El quinto criterio definitorio del arte que se halla en estrecha relación con los anteriores en cuanto que es su consecuencia y su culminación, es la adecuación de fondo y forma. Esto no sólo implica el hallazgo de los materiales y la estructuración idóneas para configurar e «in-formar» la temática y la problemática, adecuación significa también plasmar y sugerir apropiadamente la verdad y la bondad a través de la ficcionalización.

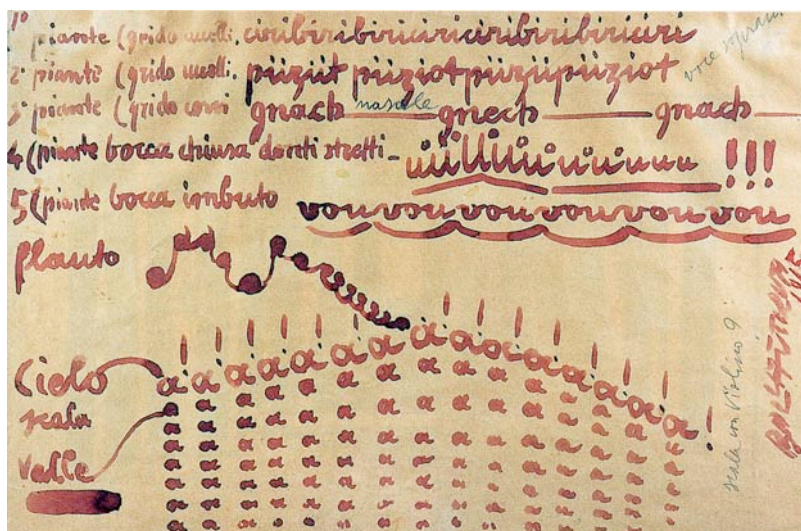
Sólo así puede surgir la belleza como una especie de compenetración de lo verdadero y lo bueno. La belleza no es un ingrediente más de la actuación cultural y artística, sino la perfección que surge de la equilibrada y armoniosa conjugación de los dos. No es imaginable ningún acto humano, y humanos son también los actos artísticos, que participe sólo de uno de los transcendentales, lo único que diferencia los diversos actos es la proporción en la que aquellos se plasman en el arte. Es decir, habrá obras que pueden insistir sobremedida en lo verdadero y corren el riesgo de resultar frías, distanciadas y cerebrales; las que privilegian la bondad ética fácilmente se deslizan hacia actitudes moralizantes y las

que insisten demasiado o exclusivamente en la belleza tienden a ser huecas e inexpresivas, meramente decorativas.¹³

ETIMOLOGÍA DEL ARTE

Sería conveniente reflexionar sobre la palabra arte evocando el sentido preservado por los clásicos y considerando la evolución de su contenido.

Ars–artis es el origen etimológico latino de la palabra *arte*, en griego *techné*. Para los romanos *ars* significaba habilidad, talento y en plural se refiere a «cualidades intelectuales o morales; inclinaciones o conductas, oficio, profesión técnica, arte, ciencia.»¹⁴ Esta aseveración plural se liga con el contenido de la *filosofía de vida* lo cual muestra la evidente relación entre la filosofía de vida y el arte, o lo que es lo mismo, la *filosofía de vida* corrobora una posible definición de arte. *Tecné* en griego designa una artesanía o forma de adiestramiento especializado, como la carpintería, la herrería o la cirugía. Los griegos no tuvieron una concepción que separa, como sucede en la actualidad, arte de artesanía. Podría decirse que lo que se llama arte para ellos era uno de los grupos de artesanías, tales como la artesanía de la poesía –*ars poética*– diferenciándolo, en principio, por el modo en que uno y otro difieren entre sí. Cuesta trabajo comprender esto, pero si una civilización no tiene una palabra para diferenciar una cosa de otra es porque no hace diferencia entre ellas. Ante esta



24.

Giacomo Balla, anotaciones para *Primavera*, 1915.

¹³ Rafael Alvira, *op cit.*, p. 41. Afirma que la verdadera belleza es «mágica»: «nos afecta, nos transforma y subyuga, y no sabríamos explicar bien por qué. De ahí la crispación del «artista» al que toda traducción intelectual de su obra le parece un acto de «desencantamiento», es decir, de anulación del carácter bello de la belleza o artístico del arte, y todo juicio moral acerca de ella lo considera un atropello. De ahí también el menosprecio del «intelectual puro» que coloca al arte al nivel de lo «aún no mediado por la idea», y del «religioso puro» que rechaza simplemente el arte como indigno de estar presente en las alturas de lo religioso, y ni siquiera lo admite en un templo para representar lo que estima demasiado alto para poder ser representado. El arte queda también por eso como el «genio» de lo no religioso».

¹⁴ Diccionario Latín-Español, Antonio de Nebrija, Valencia: Puvill, 1979.

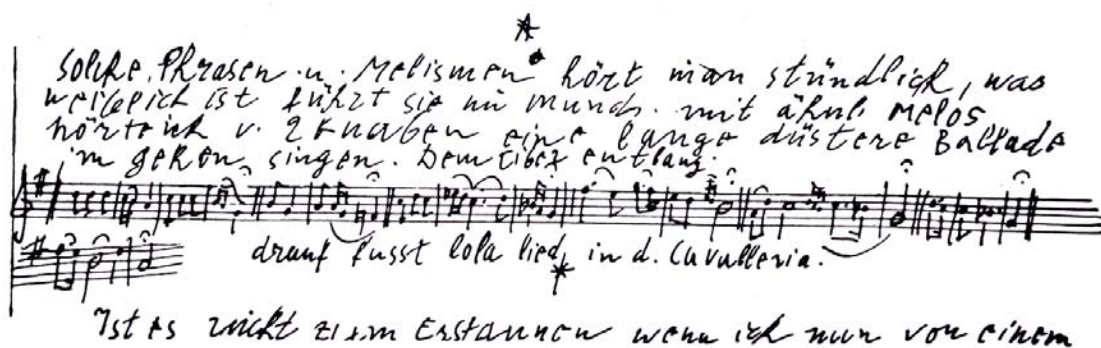
afirmación se plantea la duda de si entonces los griegos contemplarían una escultura como un trabajo de carpintería, cosa que actualmente no sucede porque tampoco son dos conceptos que se refieran a lo mismo aunque sí podrían equipararse escultura con unas formas determinadas de trabajo en madera. Tal vez la lectura detenida de los clásicos – Platón o Aristóteles – puede vislumbrar cual era la lectura que en ese pueblo se hacía de estas obras. *Ars* en el latín medieval significaba cualquier forma especial de aprendizaje por libros, tal como gramática o lógica, magia o astrología. En el renacimiento se tomó de nuevo el significado antiguo considerándose a sí mismos artesanos. En el siglo XVIII la separación se hizo hasta el punto de diferenciar las *bellas artes* de las *artes útiles*.¹⁵

Poética proviene de *poiésis* en su sentido etimológico de construcción; *poietike* en griego, significa hacer, fabricar, ejecutar, engendrar, dar a luz, producir, dejar que aparezca lo que es, lo que se da.¹⁶ Así, hacer poesía es la manera óptima de «hacer» porque es la manera máxima de dejar que la cosa se muestre en la obra. Decir poesía no implica referirse exclusivamente a este género literario, pues su significado etimológico abarca la creación de los lenguajes del arte.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO

Para los griegos, sin embargo, no hay creación sino fabricación, pues el artista no podía salirse de los cánones establecidos.¹⁷ Fue en Grecia, con Hesíodo, donde se teorizó sobre el arte por primera vez en la Historia. En su *Teogonía*¹⁸, el arte de la poesía, de la danza y de la música es considerado revelador de la verdad inspirada directamente de las musas.

La primera referencia a las Artes Plásticas aparece en la *Ilíada*¹⁹, al describir el escudo de Aquiles, y donde aparecen los conceptos del arte que tanta importancia tendrían con el devenir de los siglos: la *metamorfosis* y la *mímesis*.



25.

Paul Klee, relaciones entre la música y la pintura, ejercicio rítmico, 1922.

¹⁵ Robin George Collingwood, *op. cit.*, pp. 15–16.

¹⁶ *Diccionario griego-Español*, Florencio I. Sebastián Yarza, Barcelona: Ramón Sopena, 1964.

¹⁷ Víctor Barrea, *¿Qué es una obra de arte hoy?*, Sevilla: Al-Andalus, 1999, p. 28.

¹⁸ Hesíodo, *Teogonía*, 1–130. Q. v. cita 36 del capítulo seis.

¹⁹; Homero, *Ilíada*, Canto XVIII, 478–614.

Podrían existir dos grandes grupos de interpretaciones dentro de las cuales se organizan los múltiples criterios que existen sobre la definición de arte. Uno de esos grupos se refiere al arte en relación directa con la materialidad de la obra resultante. La definición de Croce sobre arte niega algunas cosas lo cual ayuda a comprender mejor su visión del arte. Niega que el arte sea un hecho físico.

Y si se pregunta por que razón el arte no puede ser un hecho físico, es necesario responder en primer lugar que los hechos físicos carecen de realidad y que el arte, al cual muchos consagran toda su vida y que a todos colma de gozo divino, es sumamente real; por consiguiente, el arte no puede ser un hecho físico, que es algo irreal. Esto, sin duda, resulta a primera vista paradójico, puesto que nada le parece al hombre vulgar más resistente y seguro que el mundo físico; pero nosotros no podemos permitirnos, por amor de la verdad, abstenernos de la razón buena y sustituirla por otra menos buena sólo porque la primera aparente ser una mentira; y por lo demás, para superar lo extraño y áspero de esa verdad, para domesticarse con ella, se puede considerar que la demostración de la irrealidad del mundo físico no sólo se ha llevado a cabo de modo irrefutable, y que la admiten todos los filósofos (a no ser que sean casos materialistas o se escondan tras las estridentes contradicciones del materialismo), sino que la profesan los mismísimos físicos en los esbozos de filosofía que barajan en su ciencia cuando conciben los fenómenos físicos como productos de principios que se sustraen en la experiencia, de los átomos o del éter, o como manifestación de un Incognoscible; [...] Y esto es en realidad posible y así lo realizamos cada vez que, distrayéndonos del sentido de una poesía, renunciando al goce que nos produce, nos ponemos, por ejemplo, a contar las palabras de que se compone y a dividirla en sílabas y en letras o cuando, distrayéndonos del efecto estético de una estatua,



26.

Paul Klee, fragmento de anotaciones de formas vegetales, s.f.

la medimos y pesamos [...] Cuando nos proponemos penetrar en la naturaleza y en el modo de trabajar, no nos sirve para nada construir físicamente.²⁰

El otro gran grupo se centra en la realidad inconsciente que se gesta en el interior, consciente o no, del artista. Con la llegada de Freud, el arte es un saber mítico que hace salir al exterior conocimientos del subconsciente. Los filósofos defienden que para obtener del subconsciente elementos por medio del ejercicio artístico, es necesario cultivar el conocimiento para así alimentar ese nivel del individuo.²¹

León Tolstoi considera que evocar un sentimiento experimentado y luego por medio de líneas, colores, movimientos, sonidos o palabras transmitirlo a los demás, constituye el arte.

Según Augusto Rodin, el arte es la contemplación, el placer reservado al espíritu, que penetra en la naturaleza y adivina en ella el alma de que él mismo está animado, es la sublime misión del hombre, puesto que consiste en un empeño de la inteligencia por comprender y hacer comprender el mundo.

Definir arte es buscar una respuesta y preguntarse qué es lo que lo constituye, cuáles son las condiciones que lo hacen internamente posible. No subyace ninguna actitud inquisitorial que busque imponer rígidas y excluyentes fronteras ni predeterminedar las orientaciones del arte, los modos y procedimientos particulares que debe o no adoptar. Se intenta únicamente comprender lo que el arte ha llegado a ser en su propio devenir, la naturaleza de que se ha dotado a sí mismo.

El arte no es Filosofía ya que la filosofía es pensamiento lógico de las categorías universales del ser, y el arte es intuición no meditada del ser, y por eso, ahí donde la primera sobrepasa y resuelve la imagen, el arte vive en el círculo de esta como en su reino. Se dice que el arte no se puede comportar de forma irracional ni prescindir de la lógica, y ciertamente el arte ni es irracional ni ilógico, sino que su razón y lógica propias son diferentes de la dialéctico–conceptual, y precisamente para resaltar su peculiaridad y su originalidad, se dio con los nombres de Lógica sensitiva o de Estética.

El arte no es Historia, porque la historia implica distinción crítica entre realidad e irrealidad, realidad de hecho y realidad de imaginación, realidad de acción y realidad de deseo; y el arte está más acá de tales distinciones, viviendo como se ha dicho de puras imágenes. [...] al arte no le es extraño el criterio histórico y que sigue la ley de la verosimilitud, pero, también aquí, la verosimilitud, no es más que una infeliz metáfora para designar la coherencia de las imágenes entre ellas, que, si no tuvieran coherencia interna, no sobrevivirían su fuerza como imágenes.

El arte no es ciencia natural, porque la ciencia natural es realidad histórica clasificada y convertida en abstracta, ni tampoco ciencia matemática, pues la matemática opera con las abstracciones y no contempla.

El arte no es un juego de imaginación, porque el juego de la imaginación pasa de una imagen a otra empujado por la necesidad de variedad, de reposo, de

²⁰ Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Madrid: Alderabán, 2002, p. 25.

²¹ Sigmund Freud, *op. cit.*

diversión, de demorarse en la apariencia de las cosas agradables y de interés afectivo y conmovedor.

El arte no es el sentimiento en su inmediatez. [...] El poeta, no delira, no se petrifica, no se tambalea, no encuentra a duras penas las palabras, no rompe a llorar, sino que se expresa con versos armoniosos, convirtiendo en objeto de su canto semejantes conmociones.²²

Por tanto, se llamará arte a una forma de vida, que conjuga una serie de elementos de diferente condición y que juntos dan origen a una obra de arte. Estos elementos son los que se encuentran dentro del *universo creador*. Plotino²³ vuelve a escribir que el arte no es imitación de los cuerpos sino del alma, el mundo interior es el modelo, es una catarsis de lo superfluo para traslucir los elementos del *universo personal*.

Mediante estudios de la naturaleza quisiera reforzar al máximo los medios expresivos con el fin de producir una obra, de dar cuerpo a una gran idea espiritual.²⁴

Étinne Souriau define arte como «el conjunto de búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser desde la nada, o desde el caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible.»²⁵

La obra de arte es el resultado material de esta *filosofía de vida*, aunque el concepto arte no queda reducido a una realidad física; los elementos físicos como *orden y equilibrio*, son clave para la reconstrucción completa de la búsqueda que inicia la obra de arte. Esta definición de arte no entra en el juego de la polémica, de lo cual se huye, no se puede negar que las conductas de determinados individuos, ceñidas a una manera de reflexionar, mirar, contemplar, actuar o trabajar, engendren algo que el mundo lo reconoce como obra de arte. Así pues, si la obra de arte tiene ese origen, el arte será la cuna de dicho origen. De esta manera el concepto de arte queda abierto a diferentes lenguajes, a diferentes trayectorias que rompen con la concepción elitista, prejuiciosa y empobrecida de considerar el arte como exclusivo de pocas vidas, a pesar de que no se deja la puerta abierta a todo porque todo no vale.

Por lo tanto si el arte es una *filosofía de vida*, salvando las diferentes formas de vida, todas se engloban dentro del mismo concepto, de lo que se deduce que preferiblemente debe usarse el concepto *arte* en singular: existe un arte, una misma naturaleza que congrega entorno a sí todas sus posibles manifestaciones y lenguajes. El arte es un concepto único que prolifera y se multiplica por medio de sus formas de expresión; lo que en determinadas ocasiones o comúnmente se denomina «las artes» puede entenderse como dichos lenguajes, es decir, las disciplinas del arte. Y puesto que *arte* es uno, el mismo arte para evocar todas las formas de vida y todas las conductas, lo que se multiplican son los lenguajes que se emplean para canalizar esas vidas y a estos se le llama *disciplinas del arte*.

²² Benedetto Croce, *op. cit.*, pp. 181–182.

²³ Plotino, *Eneadas*, Madrid: Gredos, 1985.

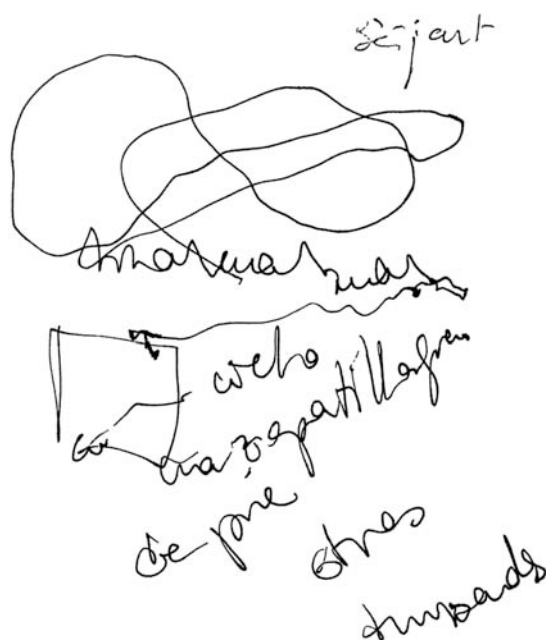
²⁴ Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Piados, 1987, p. 12.

²⁵ Étinne Souriau, *op. cit.*, p. 34.

En esta investigación no se va a juzgar qué es obra de arte o qué no, ni tampoco a quien se le considera artista o a quien no se le puede considerar. Se parte de la base de que este análisis se refiere a personas y obras que indiscutiblemente son artistas y crean obras de arte.

La continuidad de las obras de arte ha impregnado nuestro horizonte estético, regulando las preferencias y expectativas que encauzan la experiencia estética. El poso que las obras dejan en nuestras creencias y apreciaciones se filtra también en las experiencias estéticas, con objetos no artísticos de suerte que éstas quedan afectadas por los modos y usos adquiridos en los dominios del arte. Los criterios respecto a la belleza natural se ven así influidos por el trato con las obras de arte. En este sentido, tanto la obra artística vertebrada y conforma la experiencia estética a ella consagrada, como el conjunto de las obras, la tradición artística, produce efectos indirectos o mediatos en otras experiencias afines no centradas en el arte.²⁶

Esto no quiere decir que todo lo que haga una persona considerada artista, ni todo lo que proveniente de su *universo personal* sea una obra de arte. Al inicio del trabajo se señaló que las piezas que habían sido punto de partida en la investigación no se consideraban obras de arte dada las altas cotas a las que este término puede inducir y porque, ni todo vale ni todo, evidentemente, alcanza los mismos niveles: a todo no se le puede llamar con el mismo nombre.



27.

Anotaciones del recorrido de un bailarín en *El Pájaro de Fuego*, 2001.

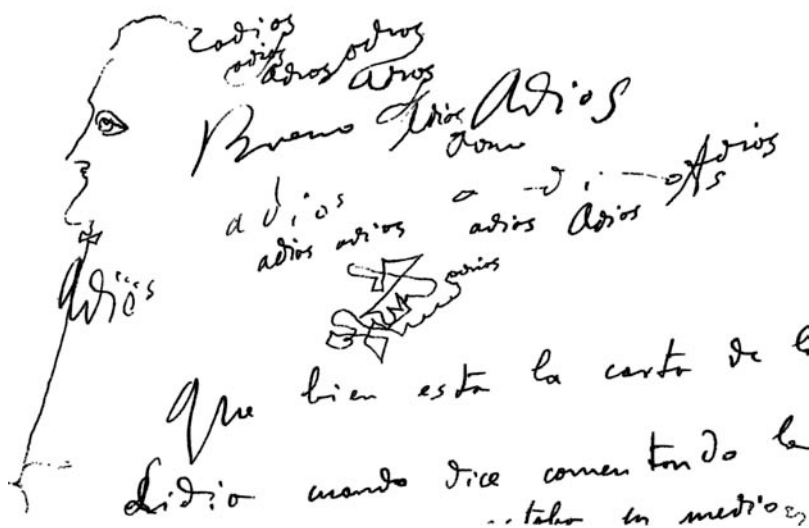
²⁶ José García Leal, *op. cit.*, p. 13.

La auténtica obra de arte nos da la impresión de que no podía haber sido de otro modo y que la visión del autor acertó en el punto preciso el en que su realización toca el valor estético. El verdadero artista tiene, pues, algo del buen tirador que pone siempre la flecha en el blanco, con la puntería que caracteriza a la acción instintiva.²⁷

En resumen, la obra de arte es la que deriva de una conducta determinada, de una conducta que es coherente con un *universo personal* y un mundo creador donde el autor se encuentra inmerso y con el que está fuertemente comprometido. Hay que matizar que no se pretende igualar todas las obras, ni que todas tengan el mismo valor. No es así, pero sí poseen algún grado de valor.

OBRA DE ARTE

La obra de arte es el motor principal de la actividad artística. Una vez hecha una aproximación acerca de lo que se entiende por *arte* se puede decir que aquello que proceda del arte, es decir, los objetos que produce éste, son obras de arte, o lo que es lo mismo, aquello en lo que se materializa de manera física la conducta artística de un individuo tras una actividad que tiene el propósito de crear conforme a unos principios de belleza. Téngase en cuenta que en muchos casos la estética de lo feo o de lo no bello también puede considerarse como impulsora de una obra de arte. «Digamos que el arte tiene por meta directa, constitutiva, la existencia, por lo menos satisfactoria, y a ser posible absoluta, triunfal,



28.

Salvador Dalí, fragmento de una carta, s.f.

²⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 56.

ardiente, del ser singular; su obra.»²⁸ Su *filosofía de vida* y su trabajo, dan lugar a algo que se llamará *obra de arte*.

Llamamos obra de arte a un objeto que posee al menos una estructura mínima expresiva de cualidades y modelos cualitativos, transmitidos sensorialmente de manera directa o indirectamente evocativa (semantizada). Estos modelos cualitativos y la estructura definida se refuerzan mutuamente, creando un todo autotélico y relativamente autónomo, más o menos separado de la realidad aunque permanezca como parte de ella. Este objeto, añadiré, es un artefacto, en el sentido de que se ha producido directamente por medio de una *techne* determinada, o bien es el resultado de alguna idea ordenadora. Finalmente, este objeto se relaciona de una u otra manera con la individualidad creativa del artista.²⁹

Si resulta difícil dar una definición de obra de arte sí que es posible establecer una eliminación de aquello que dificulta y obstruye, cuanto menos, el fluir de los conceptos respecto al arte. Así, García Leal ofrece una indefinición,³⁰ desde tres planos diferentes, lo que hace difícil el acuerdo entre las teorías: no se distingue con claridad lo que es arte y lo que no; cuando se supone que algo es una obra de arte, no se sabe muy bien por qué lo es, qué razones o motivos hacen que lo sea; con frecuencia no se entiende el significado de los objetos que se representan como artísticos.

En ocasiones se ha considerado la obra de arte por su carácter histórico o como símbolo de un momento y testigo de una hazaña; según las autoridades y la política del momento, si estas califican el objeto como obra o no; según la aceptación o el rechazo del público; según la crítica, y hasta según la moda, etc. Y así se podría seguir elaborando unas listas interminables conforme a las cuales se realizan apartados y se hacen excepciones de acuerdo a juicios, generalmente minoritarios, sobre la obra y el arte.

Se trata de alcanzar la claridad respecto al concepto *obra de arte* y considerar algunas posibilidades análogas, sin que por ello haya que olvidarse del tema vertebral y caer así en devaneos filosóficos. Las teorías filosóficas del arte proceden de la reflexión de quien probablemente no ejerce disciplinas del arte. Aquí se prefiere, sin ánimo de desconcertar, establecer un encuentro con las obras, sin prejuicios ni prevenciones teóricas, en todo caso, tanteando una respuesta pero que siempre debería hacerse desde la práctica de la disciplina en cuestión o abordándola lo más posible, no desde el umbral de la teoría. Quizás lo que se intenta es discernir las analogías y valorar lo pictórico en unas *piezas menores del arte* cuyo análisis pudiera producir desconcierto, pues lo habitual es contemplar el resultado final. Pero ello no quiere decir que se esté en desacuerdo con todo lo que signifique análisis y rigor en el conocimiento de los conceptos que se barajan desde la filosofía, al contrario, pero sí que se consideren en su justa medida, sin excesos para el ejercicio práctico del arte.

Ahora bien, se está hablando de obras de arte, pero esta tesis no se refiere directamente a obras de arte sino a piezas del arte, llamadas *piezas menores del arte*. Todo lo dicho hasta ahora es perfectamente válido para referirse a ellas, pero conviene establecer una diferencia para aclarar porqué reciben esta denominación.

²⁸ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 43.

²⁹ Stefan Morawski, *Fundamentos de estética*, Barcelona: Península, 1977, p. 135.

³⁰ José García Leal, *op. cit.*, p. 12.

Como se dijo, si estas piezas no son obras finales, ¿qué son entonces? ¿Son instrumentos previos? ¿Cómo habrá que considerarlas en el contexto social en el que se encuentran inscritas? Son obras en cierta medida no conocidas y, cuanto más ligadas están al proceso íntimo de la creación menos reconocimiento pudieran tener por quedar a la sombra del resultado final.

Explicar de qué consta una obra de arte o qué la constituye sería redundar en los puntos expuestos en el capítulo uno y dos, de ahí que a continuación se abordarán algunos aspectos generales que ayudan a perfilar la entidad personal de las *piezas menores del arte*, como son la preconcepción de la obra final, su desarrollo, el contexto cultural de la misma – que le confiere la categoría artística o no–, y la voluntad del artista que prima, por encima de todo, sobre la clasificación que pueda alcanzar esa creación.

PRECONCEPCIÓN DE LA OBRA

Para Platón y Aristóteles el artista es un hombre que concibe de ante mano su obra y se esfuerza por realizarla de un modo material. Esta preconcepción de la obra se basa en la capacidad de prefigurar en su mente la imagen acabada de esta, y sólo habría que copiarla con materiales físicos, como el arquitecto representa todos los detalles de su obra en planos y dibujos. Pero los planos y dibujos del arquitecto son ya la creación y su realización material es obra de la técnica. Se diría entonces que las partituras de una pieza musical son la obra en sí, aunque no suenen, ellas mismas son la música porque contienen los datos suficientes para que, leyéndolas, se toque un instrumento y se emita un sonido; también las notaciones de los movimientos de un bailarín que hace el coreógrafo conforme va creando su coreografía son el ballet mismo, son signos del movimiento. Queda claro, entonces, que las *piezas menores del arte* no son bocetos, o mejor dicho, no tienen necesariamente que serlo. Son más bien, la representación escrita de la propia obra si se refieren al resultado final. (Fig. 27, 30, 31; Lám. 24, 28–30)

El boceto es la herramienta clave en el proceso de creación, pieza donde se recoge en gran medida la esencia material –ya trazada– de lo que será la obra final. No se supone que las partituras, por ejemplo, sean boceto de nada. Una partitura es el «texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan.»³¹ Las partituras recogen el «texto» de la melodía, y son a la música lo que a la realización de un cuadro son las líneas del encaje; son apuntes, notas de sonido cuya evolución y madurez desencadenan la obra final. Pero la obra final también tiene sus propias partituras, serán las partituras definitivas. De modo que los planos o las partituras definitivas no son esbozos, pueden pertenecer a la obra final o podrían ser parte del proceso. Los sistemas de notación, acompañados de anotaciones que forman parte de la gestación de la obra, con todas las ideas –de las cuales unas van a permanecer y otras no– sí son los bocetos previos. En general estas piezas del arte, sean o no obras finales, tienen la importancia que su propia disciplina les ha otorgado, hay que conocerlas, reconocerlas y contemplarlas, y merecen un estudio metódico que garantiza su comprensión; muchas alcanzan una calidad plástica y estética que exige la contemplación como si de una obra pictórica se tratara, como dibujo o pintura.

En las *piezas menores del arte* es donde se tejen los entramados sobre los que se asienta la obra final o, cuanto menos, de donde parte la interpretación de la obra final. El

³¹ Real Academia Española, *op. cit.*

lenguaje que las unifica, según la disciplina a la que pertenecen, es el lenguaje de la notación en forma de signos que representan el medio de cada disciplina: movimiento, sonido, etc., y a estas *formas de notación* se unen las *anotaciones* y reseñas del propio artista que queda registrado en la partitura, márgenes, anexos, etc. Las anotaciones en las notaciones hacen que las piezas tengan un doble valor. Es un cúmulo de escrituras, del tipo que sean, observaciones hechas desde los elementos del mundo personal, físico o espiritual. Existe un diálogo del artista con el mundo y con su mundo, que requiere tiempo, pausa y reflexión; los progresos y las pausas se materializan en los trazos de la caligrafía de cada sistema.

Antes de versar sobre tal o cual cosa particular, la obra de arte busca abrir un nuevo horizonte de sentido, un mundo en el que se insertan e iluminan las cosas, los personajes, los acontecimientos. Si ha de suponer una alternativa a lo ya dado, si no ha de quedarse en mera duplicación de lo existente, el mundo artístico tiene que ser, ante todo, un mundo autónomo, cuya verosimilitud sólo derive de su lógica y coherencia internas.³²

Soriau pone el ejemplo de las impresiones que causan las decoraciones de escritos árabes u orientales, en individuos que desconocen el idioma y los significados de su simbología pero que son capaces de descontextualizarlo y de contemplarlo con otra intención. «El artista puro puede argüir su derecho a aprovecharse de lo que le parece adecuado, y afirmar que, al despojar el tema que se ha apropiado de cuanto convencionalmente lo envolvía, lo considera únicamente desde el ángulo del arte, y se lo apropia en su pureza plástica.»³³

CONTEXTO CULTURAL

Hay que considerar la realidad social en la que nace la obra, o en la que sale a la luz de los espectadores. Sin duda, las modas, los gustos de las autoridades dominantes, las tendencias políticas y sociales, son factores a considerar cuando se trata de reconocer el valor de una pieza u omitirlo. Por otro lado, los valores imperantes en la sociedad, las pautas y los roles que baraja la población tendrán enorme importancia. Se dice que una obra se considera como tal cuando un grupo de individuos cualificados para ello determinan que algo es una obra de arte. Y así sucede en ocasiones, con más o menos acierto, coincidiendo o no con el juicio de las mayorías; la obra de arte está determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y de las costumbres circundantes.³⁴ A ningún objeto se le consideraría socialmente, por sí mismo, una obra de arte. Llega a serlo cuando en el contexto de la obra social se ajusta a algún mundo del arte; puede encajar en un mundo particular, en el que será llamado arte, y no en otro con el que nunca lo será. Si se hubiese producido un objeto determinado en un momento en el que no existía aún la concepción del arte, por ejemplo, en el Neolítico, el objeto no sería arte. En esto se basa la teoría de Dickie, respecto del arte con su contexto cultural.³⁵

Por otro lado la obra de arte debiera procurar la atemporalidad. Las obras atemporales, las conductas atemporales del individuo que mantiene el equilibrio preciso, los

³² José García Leal, *op. cit.*, p. 285.

³³ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ Hippolyte Adolphe Taine, *op. cit.*, 1957, p. 69.

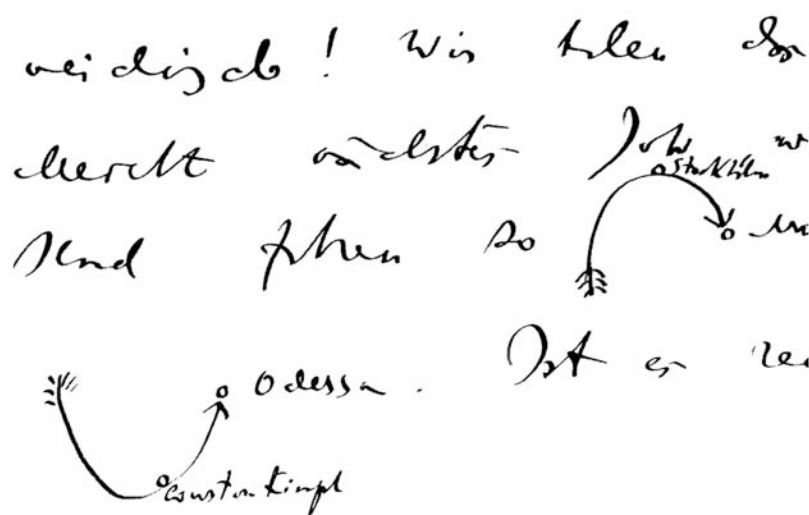
³⁵ George Dickie, *Art: function or procedure—nature or culture*, en «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Nueva York: The Philosophical Library, 1997, p. 27.

gustos comprometidos y fundamentados, darán a cada obra su nombre y ellos serán individuos capaces de descifrar el contenido de cada pieza.

VOLUNTAD DEL ARTÍFICE

Por voluntad artística debe entenderse la intención más o menos deliberada de lo que el sujeto se propone realizar en su obra. Este concepto supera el prejuicio de que la voluntad artística es invariable y supone, al contrario, que es distinta según los momentos de la historia, según las personas y sus *universos personales*, mas todas las voluntades comparten factores, pues todas se encuentran bajo la montera del mismo *universo creador* que envuelve al arte y a todas las disciplinas. «En el plano práctico se corresponde con la actuación del espectador que pretende imponerse a la obra y amoldarla a sus inclinaciones subjetivas.»³⁶

Después de Nietzsche, y volviendo al campo de la teoría estética, diferentes autores han vuelto a pensar el arte desde el punto de vista del creador. Croce³⁷ y Collingwood,³⁸ y en general quienes han contribuido a formular la teoría expresionista del arte, están en esa misma línea. Para ellos la obra de arte se explica igualmente desde el proceso subjetivo de la creación. No se trata únicamente de que el creador sea quien construye la obra y le da la composición y propiedades que la caracterizan, la teoría expresionista dice, además de esta obviedad, que lo fundamental de la obra es la subjetividad creadora que en ella se encarna y despliega, otorgándole su genuina significación. Lo que hace artístico a un objeto es lo que hay en él de cristalización del proceso creativo, aquello en lo que este se revela y atestigua. Así pues, el arte queda retrotraído a la creación.



29.

Vasily Kandinsky, fragmento de una carta a Gabriele Münter, 1910.

³⁶ José García Leal, *op. cit.*, p. 12.

³⁷ Benedetto Croce, *op. cit.*

³⁸ Robin George Collingwood, *op. cit.*

La esencia del crear depende de la esencia de la obra, y por lo tanto sólo puede comprenderse a partir del ser de esta última. El crear crea la obra. Pero la esencia de la obra es el origen de la esencia del crear.

Si preguntamos cómo determina Nietzsche la obra, no obtendremos respuesta alguna; porque la meditación nietzscheana sobre el arte –y precisamente ella, en cuanto estética más extrema– no se pregunta por la obra en cuanto tal, o por lo menos no en un primer plano. A ello se debe que nos diga tan poco, y nada de esencial, sobre la esencia del crear en cuanto producir; más bien habla del crear sólo como ejercicio vital.³⁹

Frente a las teorías nietzscheanas sobre el arte y la embriaguez⁴⁰ están las definiciones intencionales, todas ellas parten de la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención de su autor. Para Wollheim «una pintura es una obra de arte en virtud de la actividad de la que surge, más precisamente, en virtud de la forma en que se practica.»⁴¹ Para Fodor «lo que hace de algo una obra de arte es que fue inventado como obra de arte por quien lo hizo.»⁴² La importancia de la actitud del artista es enorme, pero no determinante, sobre todo si se considera que puede producirse una obra sin pretensión alguna y puede lucharse en un trabajo sin generar nada con éxito. No así, sin duda, hay unas intenciones básicas a considerar, más que el proyecto de hacer una obra de arte, se trata de mantener presente el motor de los elementos de conducta analizados: estética, reflexión, contemplación, comunicación, etc.

Me parece evidente que la importancia relativa de la intención estética pueda ser sumamente variable de unas obras a otras, de unos géneros a otros, de unas artes a otras; pero es igual de evidente que estos grados de importancia no deciden el grado de artisticidad de las obras. [...] Basta con la presencia de un rastro de intención estética para esta definición: para que un objeto sea una obra de arte, es preciso y suficiente que proceda de una intención estética, por accesoria que sea respecto a su función práctica. Y para que funcione como tal, y sea el objeto de una relación artística, basta con que se le atribuya una intención en un grado determinado, sin más.⁴³

¿Qué es la intención: propósito o intento de hacer algo determinado? En la intención se podría incluir, como hace Wollheim,⁴⁴ todos los sentimientos, creencias, inquietudes, pensamientos, etc. Pero esto es excesivo e incluso siembra confusión y error, así que sería mejor considerar que la intención lleva implícita una selección de todos estos elementos. Es decir, de entre todos estos elementos que están en su mundo personal la intención del autor en un momento concreto y con una obra concreta, selecciona, y esta selección la hace conforme a una intención, la intención con la que de manera consciente o inconsciente nace la obra.

³⁹ Martín Heidegger, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰ Para Nietzsche lo que origina la obra de arte es el estado de embriaguez. Tal estado arraiga en lo más profundo del cuerpo, implantando actitudes y orientaciones que desde lo corporal implican al conjunto de la persona. El estado de embriaguez es tanto efecto como causa de la obra de arte.

⁴¹ Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997, p. 24.

⁴² Jerry A. Fodor, *Danto and his critics*, Oxford: Blackwell, 1993, p. 44.

⁴³ Gérard Genette, *La obra de arte II, la relación estética*, Barcelona: Lumen, 2000, pp. 260–261.

⁴⁴ Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 26

Le premier me servir d'avançer pour
enlever.

www



Valm. se tenant m. perpendic.
Etant distans à côté les
2 autres.



Valm. me me pench
tenant m. parall. pour les
2 consommer dans la que
bras que les 2 autres
sument étant sur les points
anti.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ АНСАМБЛЬ СОЮЗА ССР
МОСКОВСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ

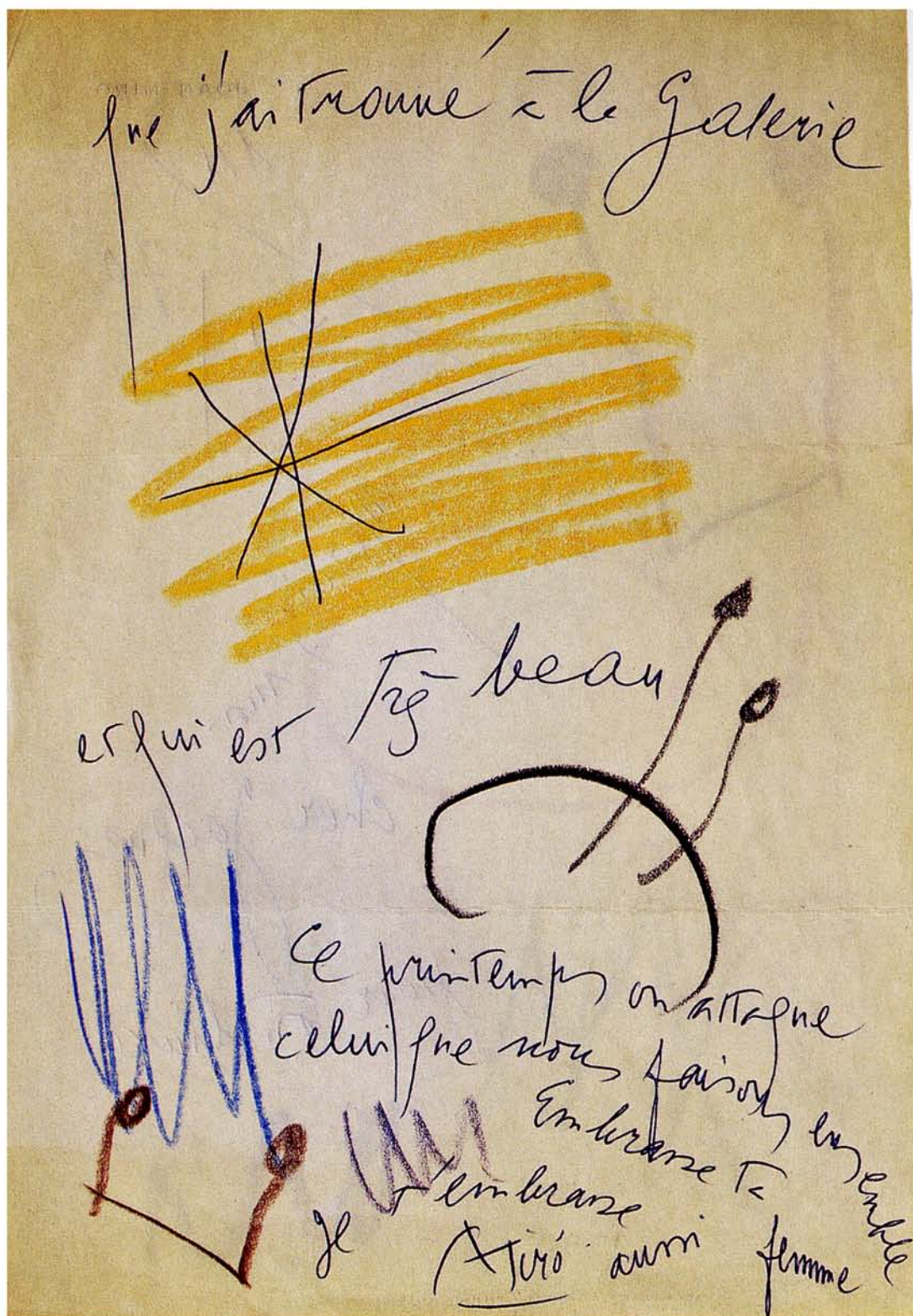
Игорь Стравинский

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

БАЛЕТ В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ,
ДВУХ КАРТИНАХ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РУКОВОДИТЕЛИ
ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РСФСР, ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР Н. КАСАТКИНА
ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР В. ВАСИЛЕВ



Que bien estan las cosas
para poder nosotros
admirar el mal
de casi todas las



Zapato de Señora (S.XVII)

equivocacion entre facha



Zapato de noble Veneciano

equivocacion i buen gusto (!!)

gusto
epocas,



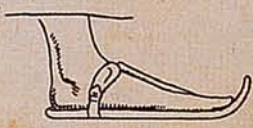
Zueco de Señora (Luis XV)

Equivocacion, mal gusto - Semi-entre facha



Zapato de Catalina de Médicis

buen gusto equivocacion



Sandalia Egipcia



- perfeccion -
que bonito es nuestro
epoca!



Chinela (Luis XV)

ech (!!)



Zapato (Siglo XIV)

ech



Zueco - patin

ech

Se plantea la duda si de alguna manera se puede justificar el interés de estas piezas. Es importante insistir en que estos elementos no son obras de arte y que no siempre la finalidad con la que un artista crea algo tiene que ser la misma finalidad con la que el espectador la contempla. Es decir, en el conjunto de estos lenguajes, actividades y proyectos no existe una verdad absoluta, no existen departamentos estancos donde nada más tenga cabida –y las reflexiones personales y los intereses particulares merecen toda atención ya que son ellos los que generan estos estudios– las futuras conclusiones y los principios en los que cada uno se apoya. Queda claro pues, que si bien es importante considerar la finalidad del artista a la hora de concebir una obra, esto no tiene que condicionar la actitud del espectador ante ella.

La obra de arte es un objeto físico como consecuencia de la realidad que rodea al artista y de la realidad de su universo.

Tenemos que considerar, posteriormente, con algún detalle qué es lo que el artista, como tal y esencialmente, produce. Hallaremos que son dos cosas: en primer término es una cosa «interna» o «mental», algo (como comúnmente decimos) que «está en su cabeza» y sólo allí, algo del tipo de lo que comúnmente llamamos una experiencia; y en segundo lugar, es una cosa corpórea o perceptible (un cuadro, una estatua, etc.) cuya relación con esta cosa «mental», requerirá una definición muy cuidadosa. De estas dos cosas, la primera no es obviamente nada que pueda llamarse una obra⁴⁵ de arte, si obra significa algo que se hace en el sentido en que un tejedor hace una tela. Pero como es la cosa que el artista como tal primariamente produce, argumentaré que podemos llamarla la obra de arte propiamente dicha. La segunda cosa, la cosa corpórea y perceptible es sólo, como demostraré posteriormente, incidental a la primera. La hechura de ella es por lo tanto no la actividad en virtud de la cual un hombre es un artista, sino sólo una actividad subsidiaria, incidental a ella. Y consecuentemente este cosa es una obra de arte, no por su propio derecho, sino sólo en virtud de la relación en la que se encuentra con la cosa «mental» o experiencia de que he hablado. No hay tal cosa como un objeto de arte en sí mismo; si llamamos a cualquier cosa corpórea y perceptible con ese nombre u otro equivalente lo hacemos sólo por la relación que guarda con la experiencia estética que es la «obra de arte propiamente dicha».⁴⁶

Se llama obra de arte al resultado físico, perceptible por alguno de los sentidos, proveniente del *universo personal* de cada creador. «El arte no es únicamente lo que produce la obra; es lo que la guía y orienta.»⁴⁷

ARTÍFICE

En el fenómeno llamado arte deben concurrir tres elementos: *artífice*, *obra de arte* y *contemplador*, la presencia de los tres es indispensable para que se verifique el fenómeno artístico.

La *obra de arte*, es la creación material, el *contemplador* es el que se acerca a la obra de arte, el *artista* es quien la engendra.

⁴⁵ N. del A. Nótese que en inglés «obra de arte» es *work of art*, literalmente, trabajo artístico.

⁴⁶ Robin George Collingwood, *op. cit.*, p. 43.

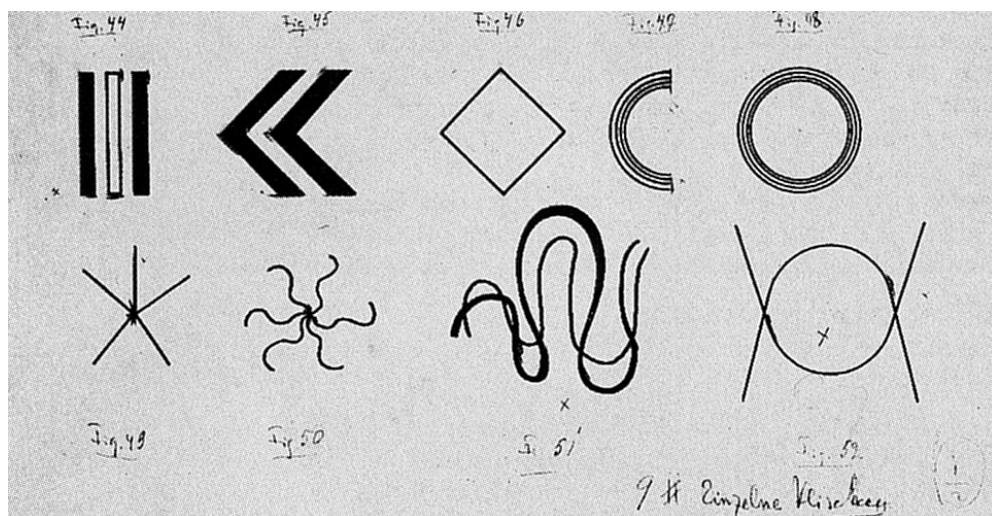
⁴⁷ Étienne Souriau, *op. cit.*, p.34.

Lo que llamamos una «obra de arte» es el resultado de una acción cuya meta finita es provocar en alguien desarrollos infinitos. De donde cabe deducir que el artista es un ser doble, pues combina las leyes y los medios del mundo de la acción con miras a un efecto que es producir el universo de la resonancia sensible.⁴⁸

Artista es aquella «persona que estudiaba el curso de artes; persona que ejecuta algún arte bello; persona dotada de la virtud y disposición necesaria para alguna de las bellas artes; persona que hace alguna cosa con suma perfección.»⁴⁹ Probablemente las anotaciones que en lo sucesivo se hacen sobre la figura del artista no descubren nada nuevo sobre el papel que este individuo, dotado de la virtud del arte, desempeña en la sociedad y en el contexto del mundo artístico, pero sí que pueden ayudar a recordar cuál es el tipo de género humano de donde provienen las *piezas menores del arte* y en que medida el desarrollo estrictamente personal y espiritual de estas personas condiciona la ejecución física del lenguaje de aquella disciplina por medio de la cual engendran obras.

Ernst Kris y Otto Kurz⁵⁰ en su obra *La leyenda del artista* hacen referencia al grado que alcanza a envolver en un mito, casi sobre natural, la figura del artista, y lo que se puede entender, con las pautas que la historia ha ido marcando, sobre el término *artista*.

El «enigma del artista», el misterio que le rodea y la magia que de él emana pueden enfocarse desde dos puntos de vista. Se puede investigar la naturaleza del hombre capaz de crear obras de arte del tipo de las que admiramos –perspectiva psicológica–, o puede uno preguntarse cómo un hombre tal, a cuyas obras se dan un valor especial, es considerado por sus propios contemporáneos –perspectiva sociológica–.



30.

Vasily Kandinsky, expresión espontánea de la línea curva, ejemplos de ritmos simples, s.f.

⁴⁸ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁹ Real Academia Española, *op. cit.*

⁵⁰ Ernst Kris, Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 21.

Ambos puntos de vista presuponen que existe un enigma, que se requiere ciertos grados y disposiciones especiales, aunque aún vagos, para la creación artística, y que ciertos periodos y culturas han estado dispuestos a otorgar un lugar especial, aunque también ambiguo, al creador de una obra de arte.

Los dos puntos de vista tienen muchos puntos de contacto, y se puede asumir que la relación de la sociedad ante el artista está parcialmente regida por sus características y habilidades personales y, por otro, que esta reacción surte efecto sobre el propio artista.⁵¹

Debe analizarse con mesura la personalidad de este individuo, así como cuidarse el empleo de tal apelativo, porque si al hablar del concepto *arte* se decía que ni todo es arte ni todas las obras de arte están a la misma altura, en consecuencia se advierte que ni todos los individuos relacionados con el arte son artistas, ni creadores, o al menos no lo son en el mismo grado, sin embargo, aquellos que comulgan con la *filosofía de vida* del mundo de los creadores, participan, si no de ser artista en sí mismo, es decir si no generan obras de arte, si comparten aspectos de la personalidad.

Las innumerables anécdotas y los mitos que rodean la figura del artista provienen primero, de la tradición oral y después, de la literatura que de alguna manera debía componer la vida de un artista llamando la atención sobre aquellos hechos, poco comunes, que despiertan la admiración y el gusto entre los lectores. O bien por admiración o por identificación, el lector se siente atrapado por la magia de la vida del artista. A veces el exceso de anécdotas llega a desvirtuar la figura de este individuo que por encima de todo no debería perder nunca su condición humana, elevándolo a una esfera sobre natural y



31.

Vasily Kandinsky, *Sucesión*, 1935.

⁵¹ Ernst Kris, Otto Kurz, *op. cit.*

olvidando los valores y virtudes que de verdad interesarían respecto a su vida. Mas siempre que con ello se logre un acercamiento del mundo de los artífices al mundo de los espectadores se habría logrado, al menos, parte de su cometido. Pues el propósito de adentrarse en los *universos creadores*, con todo lo que esto conlleva, no es otro que aproximarse a todas las facetas del arte, es decir, no mermar la grandeza de cada disciplina que pueda verse reducida a la sola representación física, sino ponderando todo lo que confiere su existencia.

Cualquier obra de arte está elaborada con elementos sacados de la realidad, ligados a la experiencia propia del artista o a su capacidad de observación. El artista, como el resto de los humanos, no dispone de la capacidad de crear obras ni universos de la nada *–ex nihilo–*. Dícese del creador: que crea cosas de la nada.⁵² El artista reconstruye lo que se encuentra. Inventa, pero a partir de lo ya existente, es por tanto artífice. Compone sonidos basándose en la observación y escucha de lo que le rodea, crea pasos de danza según los movimientos de los elementos que se le cruzan. Al imaginar personajes, por ejemplo, dice García Leal,⁵³ les atribuye rasgos que resultan de la derivación o mutación de otros rasgos compartidos y reconocibles en el mundo dado. Los artistas serían pues más artífices que creadores.

Los documentos tradicionales concernientes a la vida y carrera de un artista comienzan solamente a existir cuando aparece la costumbre de relacionar la obra de arte con el nombre de su creador. Esta no es una costumbre universal, no es común ni a todos los pueblos ni en todas las épocas. Benedetto Croce⁵⁴ escribió sobre la importancia de la personalidad estética, y no la empírica, del artista: el creador de obras de arte, y no el hombre que vive su existencia cotidiana.

La imagen del artista reflejada en las biografías griegas debe considerarse como un logro de la cultura griega. Los estudiosos romanos solamente conocían los nombres de los artistas griegos. El anonimato de los artistas romanos sobrevivió al Imperio y perduró entre los pueblos que intentaron penetrar en la comunidad cultural europea. Finalmente, en la baja Edad Media, cuando aparece la figura del artista en el escenario de la historia, ganando estatura independiente en todos los aspectos, también surge la biografía del artista como entidad independiente.

A partir de este momento y hasta el presente se extiende una cadena de relatos literarios referentes a los artistas. El panorama sociológico que ofrecen es diverso: desde el mundo del gremio, de los estudios renacentistas con los maestros, del mecenazgo de la Iglesia, de las Casas Reales, hasta el logro máximo de expresión individual y la más alta estima de la creatividad del *divino artista*, independiente y autónomo.

Pero nunca esta independencia y autonomía que le confiere al artista la potestad sobre su obra llega a romper con los lazos que unen a grupos de artistas de diferentes disciplinas. El desarrollo de estas actividades en torno a proyectos comunes se ha dado con mayor o menor fuerza en diferentes épocas y contextos históricos; el interesante intercambio disciplinario y cultural se traduce en la riqueza y madurez de sus obras o, cuanto menos, hay gestos mínimos e íntimos que reflejan la atracción de unos por otras formas del

⁵² Real Academia Española, *op. cit.*

⁵³ José García Leal, *op. cit.*

⁵⁴ Benedetto Croce, *op. cit.*

lenguaje. Tal es el caso de Erik Satie, quien apuntaba: «los pintores son quienes más cosas me han enseñado sobre la música.»⁵⁵ y dejaba sobre los pentagramas la huella de esas lecciones plásticas aprendidas y plausibles.

Existe un conflicto entre la lectura de una obra como obra en sí misma o como reflejo de una gran personalidad artística. Y es cierto que existe una estrecha relación entre el artista y su obra y que debe estudiarse y contemplarse ésta sin obviar a aquel. Pero no pocas veces esto, junto con el individualismo que rodea la actividad creadora, eleva a los artífices a la categoría de dioses.

Pero un hombre, en su arte, como en cualquier otra cosa es un ser finito. Todo lo que hace lo hace en relación a otros hombres semejantes a él. Como artista, es alguien que habla; pero un hombre habla como se le ha enseñado; habla el idioma dentro del cual nació. El músico no inventó su escala ni sus instrumentos; aunque invente una nueva escala o un nuevo instrumento sólo modifica lo que ha aprendido de otro. El pintor no inventó la idea de pintar cuadros, ni los pigmentos y pinceles con los que pinta, aún el poeta más precoz oye y lee poesía antes de escribir. Además, así como todo artista se halla vinculado con otros artistas de quienes ha adquirido su arte, también se encuentra vinculado con un público al que se dirige.⁵⁶

El motivo por el que al individuo contemplador le interesa todo lo que rodea al artífice es obvio, su obra no goza de la misma expectación ni comprensión sin el contexto de las piezas que conforman toda la *filosofía de vida* de cada artista. El modo de transmitir cada realidad es diferente en el tiempo, pero la finalidad debiera ser siempre la misma: la formación del profano y el ennoblecimiento de la obra a la cual incumbe.

Así pues lo propio de una obra de arte es expresar el carácter esencial o, por lo menos un carácter importante del objeto, mostrándolo tan dominante y visible como pueda y, para ello, el artista desbroza los rasgos que lo ocultan, escoge los que lo ponen de manifiesto, corrige los que lo alteran, rehace los que lo anulan.

Considerad ahora, no ya las obras, sino los artistas, es decir, su manera de sentir, de inventar y de producir: estará siempre de acuerdo con esta definición del arte. Constituye un don indispensable; ningún estudio, ninguna paciencia, lo suplen; si les falta, no son más que copistas o artesanos. En presencia de las cosas, es preciso que experimenten una sensación original; un carácter del objeto les ha sorprendido y el efecto de este choque es una impresión fuerte y personal. En otras palabras, cuando un hombre nace con talento, sus percepciones, por lo menos las de un determinado género, son agudas y rápidas; toma y separa, de manera natural, con tacto alerta y seguro, los matices y las relaciones, ya sea el sentido doliente o heroico de una sucesión de sonidos, ya sea la arrogancia o la languidez de una actitud; o bien la riqueza o la sobriedad de dos tonos complementarios o contiguos; gracias a esta facultad penetra en el interior de los objetos, y parece ser más perspicaz que los demás hombres. [...] Se hace patente que bajo el poderoso impulso primitivo, su cerebro en actividad ha recreado y transformado el objeto, bien para retorcerlo y deformarlo grotescamente en un

⁵⁵ Pierre Daniel, *Erik Satie*, París: Editions d' 'Aujourd' hui, 1975, p. 20

⁵⁶ Robin George Collingwood, *op. cit.*, pp. 293–294.

determinado sentido; es el esbozo atrevido, como en la caricatura violenta, descubris al instante, en los temperamentos poéticos, esta influencia de la impresión involuntaria. Tratad ahora de entrar en la intimidad de los grandes artistas y de los escritores de vuestro siglo: estudiad los apuntes, los proyectos, el diario íntimo, las cartas de los antiguos maestros: en todas partes encontraréis el mismo procedimiento innato. Podemos adornarlo con bellos nombres, llamarlo inspiración o genio; ello es lícito y razonable; pero si se le quiere definir con exactitud, hace falta siempre tener en cuenta la viva sensación espontánea que agrupa en su entorno, el cortejo de las ideas accesorias las modifica, las modela, las transforma, sirviéndose de ellas para manifestarse.⁵⁷

El artista es necesariamente un amante de la belleza, ya que en el arte lo bello es querido y producido intencionalmente. El artífice realiza en su obra un esfuerzo por crear belleza y persigue valores estéticos, transforma sus emociones en expresiones, se distingue de los demás hombres por su facultad estética creadora vertida en la obra de arte.

El artista no debe nutrirse solamente de cosas concretas; sin alcanzar la esencia de estas, el verdadero arte trasciende de la singularidad de las cosas y las hace universales gracias a lo esencial que intuye en ellas. Sin este tránsito del mundo material al espiritual, no habría obra de arte, carecería de sentido su producción. Debe transformar el objeto que su inspiración ha tomado como símbolo hasta ajustarlo a su mundo y después a su expresión. Las cosas que se contemplan en el arte se desmaterializan, dando lugar a ideas, sentimientos o imágenes universales, y corresponde al artista enseñar este lenguaje universal. El artista debe estar dotado de una profunda aptitud contemplativa y habilidad para expresarse.

Todas las disciplinas requieren ciertas cualidades para ejercitarse, las espirituales son indispensables en cualquier artista y comunes a todos ellos y las de carácter material son diferentes en cada una de las disciplinas, puesto que cada lenguaje del arte requiere un método y un mínimo de reglas a seguir. En el esfuerzo creador el artista se preocupa de consideraciones técnicas mucho más de lo que puede sospecharse, la lucha contra el material, contra el instrumento, contra el lenguaje o el cuerpo físico, el esfuerzo por dominarlo y dotarlo de agilidad y vida, tienen fundamental importancia, puesto que debe prepararse para esta lucha y su arma es la perfección de la técnica.

El artista es quien eleva la condición perecedera de la materia transformándola en arte. Según Ramos es «la intención deliberada que le lleva a producir y a plasmar en su obra valores permanentes, que salvan las cosas de la fugacidad y temporalidad.»⁵⁸

Los rasgos que pueden definir un artista son infinitos, tantos y tan íntimos como los que determinan su personalidad. Collingwood desbroza los motivos por los cuales el artista, el pintor en este caso, hace lo que hace y cómo lo hace, es decir, qué rasgos lo definen con el perfil que se le conoce.

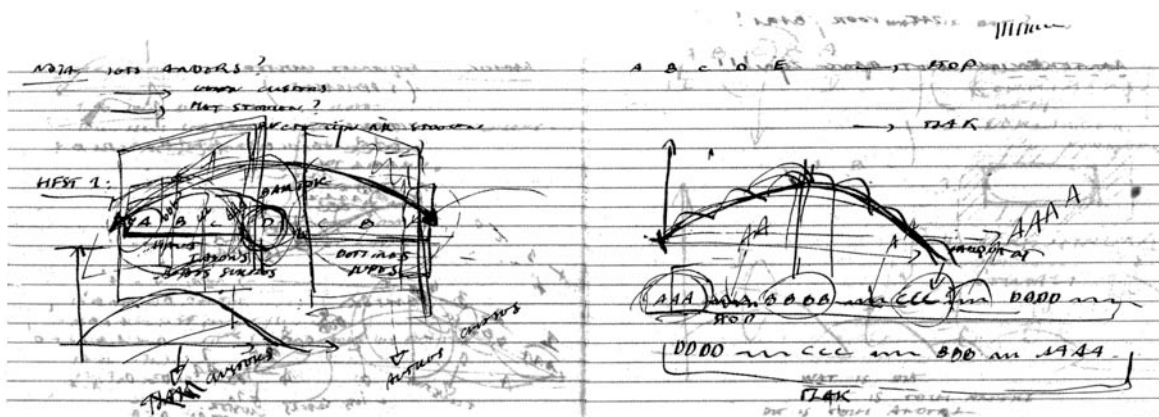
No estamos preguntando qué es lo que le ha llevado a hacerse pintor y a seguir siéndolo, simplemente suponemos que lo es. No preguntamos por qué escogió ese objeto; simplemente lo damos por hecho. No le preguntamos qué es lo que trata de hacer con el boceto una vez que lo ha pintado; suponemos que no puede decidirlo hasta que esté terminado. No le preguntamos si obtiene una

⁵⁷ Hippolyte Adolfo Taine, *op. cit.*, pp. 59–60.

⁵⁸ Samuel Ramos, *op. cit.*

experiencia estética al ver su objeto; suponemos que no lo estaría pintando si esto no ocurriera. Lo que le preguntamos es cuál es la conexión que existe entre el hecho de que obtenga una experiencia estética al mirar su objeto y el hecho de que lo pinte. Nuestra pregunta, por lo tanto, se reduce a esto: «¿pinta usted ese objeto para hacer que otra gente (incluyendo a usted mismo en una ocasión futura) disfrute de una experiencia estética que, independientemente de pintarla, usted obtiene completamente con sólo ver el objeto mismo; o lo pinta usted porque la experiencia misma sólo se desarrolla y se define en su mente a medida que usted pinta?» Cualquier artista que entendiera los términos de nuestra pregunta respondería inmediata y decididamente: «lo segundo, desde luego.» probablemente continuaría, si estuviera dispuesto a hablar, diciendo: «uno pinta una cosa para verla. Quienes no pintan naturalmente no creerán esto; sería demasiado humillante para ellos; porque les gusta imaginarse que todo el mundo, o cuando menos todo el mundo de gusto refinado como ellos, ve todo lo que un artista ve, y que el artista se diferencia de ellos porque tiene la habilidad técnica de pintar lo que ve. Pero eso es absurdo. Se ve algo en el objeto, desde luego antes de empezar a pintarlo (aunque cuánto es lo que se vería si no se fuera pintor es difícil de saber); y eso es sin duda lo que le induce a uno a empezar a pintar; pero sólo quien tenga la experiencia de pintar, y de pintar bien, puede entender que poca cosa es eso con lo que se llega a ver en el objeto a medida que la pintura se desarrolla. [...]

El cuadro pintado no es producido por otra actividad a la que se entregue una vez que ha terminado su actividad estética, para alcanzar por medio de ella un fin no estético. Ni es producido por una actividad anterior a la actividad estética, como medio para llegar a la experiencia estética. Es producido por una actividad que de un modo u otro se halla conectada con el desarrollo de esa experiencia misma. Las dos actividades no son idénticas. El artista las distingue con los nombres de «pintar» y «ver» respectivamente, pero ambas se hallan conectadas de tal manera que, según nos asegura, cada una de ellas se halla condicionada por la otra.⁵⁹



32.

Anne Teresa De Keermaeker, anotaciones en una notación coreográfica para Bartok, 1989.

⁵⁹ Robin George Collingwood, *op. cit.*, pp. 282–283.

Y lo mismo sucede con los sentimientos, pasiones y experiencias. Los artistas las canalizan a través de sus lenguajes para analizarlas desde cada disciplina, comprenderlas y terminar de sentir las en el proceso de elaboración de esa obra. Así esta forma de concebir el arte no se reduce a una expresión abstracta ni figurativa, sino al hecho artístico en su conjunto.

Nietzsche, observó la analogía que existe entre el estado de ánimo artístico y dos estados de la vida humana: el sueño y la embriaguez. Defiende que dichos estados envuelven al artista en determinados momentos de su trabajo. En la embriaguez y en el sueño hay, por parte del sujeto, una momentánea ruptura con la realidad, una especie de insensibilidad para las impresiones reales, durante estos estados quedan en libertad la imaginación y los sentimientos del sujeto, y el hombre actúa fuera de toda lógica; durante la embriaguez y el sueño el individuo se olvida de sí mismo, experimenta una gozosa liberación de las preocupaciones y deberes de la vida real, se llega incluso al éxtasis; pero durante la embriaguez y el sueño el individuo pierde efectivamente la conciencia de la realidad y hay un debilitamiento de todas sus facultades. En el estado de ánimo artístico el individuo se olvida también de sí mismo, deja libres imaginación y sentimiento, que en la vida real se encuentran encadenados habitualmente a la lógica, al deber, a las normas; se llega al éxtasis, pero a diferencia del sueño y la embriaguez, en el estado de ánimo artístico, por más que el sujeto sea insensible ante la realidad, queda con pleno dominio de su conciencia, sabe que las ataduras de los sentimientos y la imaginación han quedado rotas; libres imaginación y sentimientos, mediante su voluntad, llegarán a un determinado fin artístico.

Se dice que el arte está hecho del mismo material que los sueños, que nace del subconsciente. El artista vive y crea en un perenne estado de ensoñación artística o de embriaguez estética aunque siempre se verá obligado a respetar las formas y normas de coherencia y orden que requiere el arte.

El artista es el hombre que, animado por una *filosofía de vida* determinada y en un estado de ensoñación que lo desliga de la realidad donde el hombre común y corriente encuentra solamente cosas, él, por su intuición y sensibilidad, encuentra una fuente inagotable de inspiración que materializa, por medio del lenguaje de cada disciplinas, en una obra de arte.

Un hombre que pinta o escribe no permanece sólo ante su escritorio o su cuadro. Al contrario, sale, conversa, mira, recibe las indicaciones de sus amigos, de sus rivales, busca sugerencias en los libros y en las obras de arte que le rodean. Las ideas se parecen a las semillas, si bien la semilla tiene necesidad, para germinar, desarrollarse y florecer, del alimento que le ofrece el agua, el aire, el sol y la tierra; la idea para completarse y hallar su propia forma, tiene necesidad de las aportaciones y de los incrementos que le proporcionan los espíritus inmediatos.⁶⁰

IDENTIDAD

Cada artista tiene un estilo que es su manera peculiar de expresar su inspiración, es la manifestación de su personalidad y se refleja en la obra de arte. El artista se expresa a sí

⁶⁰ Hippolyte Adolfo Taine, *op. cit.*, p. 79.

mismo en su creación, no sólo cuando plasma su ideal sino cuando toma como modelo la naturaleza. Todo sería único en la creación artística si el artista no reflejara en sus obras su sello característico, por ello con el mismo tema o el mismo propósito cada cuadro, cada poesía, cada escultura resultan diferentes. (Fig. 24–26, 28, 29, 32, 33; Lám. 25–27)

El buen sentido es el verdadero terreno en donde enraíza el genio artístico, la fantasía es su investidura, es el ímpetu que da vida a la obra artística; y la imaginación, el alma que está en todos y cada uno de los detalles, es lo que moldea el conjunto de gracia y belleza. Entre la magnitud de la idea y la expresión de la misma existen momentos de terrible angustia para el artista, sobre todo por no caer en la pobreza de la ejecución.

La angustia que en realidad acompaña al artista durante todo el proceso, puede darle en el momento de la expresión, la ocasión de añadir algo a la primera visión apasionada.

La palabra artista tiene, como se ha dicho al principio, connotaciones demasiado míticas que la sociedad de las diferentes generaciones ha impuesto y que en ocasiones desvirtúan el sentido amplio del vocablo. Si se dice artista se hace referencia a un sector de la sociedad reducido y a veces elitista, donde caben pocos. Así es, ya se especificó, que ni todo es válido para el arte ni todo tiene el mismo valor, mas en esta investigación el punto de vista es más amplio y al igual que por arte se comprende una forma de vida con las características expuestas, en el concepto de artista se dará cabida a las personas que comulgan con dicha *filosofía de vida*.

En resumen, y comprendiendo bien las diferencias que merece cada caso concreto, artistas serán aquellos individuos que bajo la mirada de una estética exquisita, cultivada, fruto del estudio, el trabajo, la pasión, la reflexión, y que por medio de su trabajo –pintores, poetas, bailarines, músicos, etc.– crean una obra de arte. Y muy cerca de ellos están los que reaccionan ante el hecho en sí, sensibles y receptivos a la estética del arte aunque no sean artífices.

CONTEMPLADOR-ESPECTADOR

El debate sobre la creación artística, condicionada por su carácter expositivo y criticable, altera los posibles puntos de vista pues las opiniones son sensiblemente diversas según su origen, es decir, si la crítica es de un artista, teórico, filósofo, etc. Pero en este caso se parte de la base de que la obra, aunque no por necesidad imperante ni única, una vez concluida –o una vez que se da por resuelta–, pasa al ámbito de la exposición y, por tanto, al campo donde el espectador o contemplador toma el relevo. El contemplador adquiere una importancia considerable, tanto por su juicio de valor, en la política y la historia de la sociedad, como por su subjetividad y complicidad con los diálogos del artista. Si, como afirma Ramos⁶¹, la conciencia artística no está dirigida inicialmente a las posibles resonancias subjetivas, sino que se proyecta hacia fuera movida por el interés de los valores del objeto artístico, para que el artista pueda ser comprendido y el arte cumpla su función, es indispensable la presencia del tercer elemento del fenómeno artístico del cual no se puede prescindir: el espectador o contemplador.

⁶¹ Samuel Ramos, *op. cit.*

Pero véase primero si estos dos términos son sinónimos y podrían usarse indiferentemente uno u otro, o si la actitud que los define se inclina hacia uno de ellos.

Contemplador, del latín *contemplare*, se refiere al acto de contemplar, y esto significa poner la atención en alguna cosa material o espiritual. A su vez temprar, de *temprare*, significa combinar adecuadamente, moderar.

El espectador es el que mira con atención un objeto, o el que asiste a un acto público.

Las dos definiciones están emparentadas pero hay pequeños matices que hacen de ellas palabras heterogéneas y cuyo uso se va a diferenciar en esta investigación. Quien contempla mira la obra, lo que tiene ante sí, como el espectador pero aquél término matiza el acto de mirar con una posible complicidad retórica entre el objeto y el individuo quien inicia, si esto es posible, un diálogo que trasciende el acto puramente físico de mirar y ver. El espectador, por su parte, queda absorto ante la obra, asiste a su presencia pero sin llegar a comulgar con su mismo auto de fe. Las diferencias que se establecen no tienen mayor importancia que la de justificar el uso de un término y no de los dos indiferentemente.

Una vida superior se abre ante él (el hombre): la vida contemplativa, mediante la cual se interesa por las causas permanentes y generatrices, de las que depende su ser y el de sus semejantes, así como los caracteres dominadores y esenciales, que rigen cada conjunto e imprimen su marca en los menores detalles. Para llegar a esta contemplación, tiene dos caminos: el primero, la ciencia, que le permite desentrañar estas causas y estas leyes fundamentales y expresarlas en fórmulas exactas y en términos abstractos; el segundo, es el arte, por el cual manifiesta estas causas y estas leyes fundamentales, no ya en áridas definiciones, inaccesibles para la masa e inteligibles sólo por algunos hombres especiales, sino de una manera sensible y dirigiéndose no sólo a la razón, sino también a los sentidos y al corazón del hombre más vulgar.⁶²

EMPATÍA

La obra de arte debe aspirar a hacerse con el espectador y zambullirlo en su mundo: «hasta llegar a esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que atendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte.»⁶³

Un artista manifiesta algo a través de su obra, podría decirse que el receptor de esa manifestación, el contemplador, se hace con ella y la asimila hasta el punto de tenerla como propia. Ahora bien, esto no sucederá si éste es incapaz de entenderla, puesto que para hacerse con ella como propia debería entenderla en el mismo grado en que la entiende el artista o, al menos, de manera muy similar. Collingwood pone un ejemplo muy representativo de este hecho:

El artista tiene un público sólo cuando la gente lo oye expresarse, comprende lo que le oye decir. Ahora bien, si una persona dice algo para tratar de

⁶² Hippolyte Adolfo Taine, *op. cit.*, pp. 66–67.

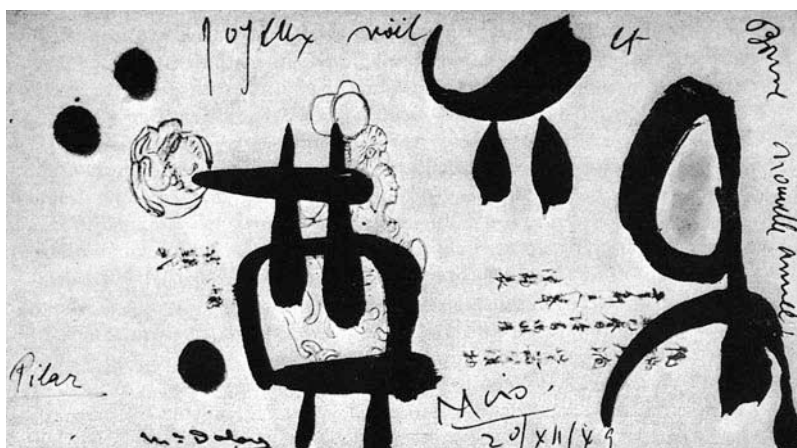
⁶³ Theodoro W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1971, p. 23.

decir lo que tiene dentro de ella, y otra lo oye y lo entiende, quien lo oiga y lo entienda tiene esa misma cosa dentro de sí. [...] Si alguien dice «dos veces dos es cuatro», y lo oye alguien incapaz de llevar a cabo la más simple operación aritmética, será entendido por sí mismo pero no por su oyente. El oyente sólo puede entender si él mismo suma dos y dos dentro de sí mismo.

Lo que se dice aquí de la expresión de pensamientos es igualmente verdadero de la expresión de emociones. Si un poeta expresa, por ejemplo, una cierta clase de temor, los únicos oyentes que pueden entenderlo son aquellos capaces de experimentar esa clase de miedos ellos mismos. Por lo tanto, cuando alguien lee y entiende un poema, no solamente entiende la expresión de las emociones del poeta, sino que expresa también sus propias emociones en las palabras del poeta, que así se han convertido en sus propias palabras.⁶⁴

De esto podría deducirse que el lector es tan artista como el escritor, pues ambos acaban poseyendo los mismos sentimientos, pero esta sería una deducción errónea pues debe existir y existe algo que hace que espectador y artista se encuentren en planos diferentes, sin que el final una cadena de sentimientos asimilados y aprehendidos llevara a convertir a todos los hombres en artistas. Se trata de lo siguiente. El poeta, por ejemplo, o el artista en general, expresa emociones que todos han sentido alguna vez, pero la diferencia está en que el poeta es un hombre que sabe expresarlas de una forma única y resuelve con maestría el problema de la expresión, mientras que el público puede expresarlas cuando el artista le ha enseñado a hacerlo. Y es más, el poeta es singular no por tener estas emociones ni por tener la capacidad de expresarlas, es singular por su habilidad de tomar la iniciativa para expresar con los diferentes lenguajes de cada disciplina del arte lo que todos sienten y lo que todos podrían expresar.⁶⁵

La ensoñación artística que motiva al artista a crear y que produce idéntico efecto en el contemplador, se explica a través de la teoría de la proyección sentimental o empatía



33.

Joan Miró, felicitación de año nuevo para José Luís Sert, 1949.

⁶⁴ Robin George Collingwood, *op. cit.*, pp. 115–116.

⁶⁵ *Ibidem*.

que consiste en interpretar cabalmente el yo ajeno, vivir sus gestos, movimientos, pensamientos y sentimientos como propios; es en realidad el acto de sumergirse, de proyectarse, es algo que permite acrecentar la comprensión humana hacia los demás, es la capacidad de apreciar los sentimientos ajenos en su exacta dimensión, sin dejar que las propias emociones entren en juego en un grado tal que afecten el criterio. La empatía no es la simpatía, la simpatía se expresa diciendo: sé lo que tú sientes, hay afinidad entre tú y yo, comprensión, aunque no absoluta. La empatía significa: sentir como tú sientes porque te comprendo perfectamente y me identifico plenamente contigo.

CUALIDAD ESTÉTICA

Ahora bien, es necesario cuidar delicadamente todos los aspectos que hacen posible esta empatía puesto que además, muy probablemente, gran parte de las contemplaciones que se realizan sobre una obra no son gratuitas, en buena medida emiten juicios de valor que influyen directamente sobre el paradero de la clasificación –si no calificación– del trabajo.

Siendo el contemplador un elemento tan indispensable dentro de la vida artística es preciso que posea ciertas cualidades que lo capaciten para no ser un simple o casual espectador a través de la obra de arte, y por lo tanto requiere cierto grado de cultura, pero aun sin ella un hombre dotado de suficiente sensibilidad puede ser un genuino contemplador; son necesarias, asimismo, ciertas condiciones externas y también resultan más importantes las cualidades internas que lleven al contemplador a comprender al artista y sentir su obra.

El placer de reflexión es un hecho fundamental de la estética. Todo ser humano goza de facultad estética contemplativa y es a través de ésta cuando el hombre puede experimentar el gozo con ella; esta facultad le permite evadirse de las contingencias de la vida. Al abstraerse logrará concentrarse en la obra hasta llegar a penetrar profundamente en ella, proyectarse emocionalmente olvidando su propia individualidad, sentirse el creador de la misma, y sólo así podrá comprenderla plenamente. Esta abstracción del contemplador es posible porque en toda creación artística existe afán de abstracción, la voluntad artística se determina por esa abstracción que es consecuencia de una intensa inquietud interior del artista ante los fenómenos del mundo circundante. Además de la facultad estética contemplativa, el contemplador necesita sensibilidad, intuición –aunque no creadora– receptiva; debe ser capaz no sólo de experimentar emoción sino de dejarla en libertad para llegar a la real emoción, la estética.

Addison se propone explorar las fuentes de las que emanan los placeres de la imaginación, indagar sobre las tres causas por las que ciertos objetos mueven fuertemente nuestras pasiones: lo bello, lo grande y lo singular, asentando así las bases de las tres poéticas que el romanticismo desarrolló, a saber: lo bello, lo sublime y lo pintoresco, respectivamente. Para Addison la belleza no tiene nada que ver con la razón en tanto que se reconoce instantáneamente sin la necesidad de indagar la causa, como aquello que llena la mente antes de que se haya podido parar a pensar, actuando con más rapidez que la razón.⁶⁶

⁶⁶ Joseph Addison, *op. cit.*, p. 34.

Schiller piensa que «el hombre en su estado físico, se halla bajo el solo dominio de la naturaleza y se desprende de este poder en el estado estético». «¿Qué es el hombre – pregunta– antes de que la contemplación del arte lo arranque de su vida práctica? –Y responde– sólo cuando abre las alas de su imaginación, abandona los estrictos límites del presente y de su vulgaridad; por impulso del arte, como artista o contemplador, adquiere dimensión estética.»

La obra de arte produce en el espectador, según Worringer, un sentimiento de felicidad, aunque esto es discutible puesto que la creación artística puede producir muchos otros sentimientos según la categoría estética que se exprese y el modo como se realice esa expresión; sí puede aceptarse que la plena comprensión de la misma inunde de felicidad el alma del contemplador cuando lo que tiene frente a sí es la plácida expresión de lo sublime, lo bello o la gracia. La emoción estética que producen las obras de arte es el resultado de un conjunto de factores de los cuales se perfilan como fundamentales: la *sociedad*, en un momento y lugar dados, la *facultad estética contemplativa* y el *genio* del artista creador; estos factores hacen posible la comprensión de la emoción creadora del artista y, por tanto, la comunicación de su ensueño a través de la contemplación de la obra de arte.

Bergson sostiene que la emoción y el ensueño estéticos se comunican por sugestión, por hipnosis; cada una de las bellas artes actúa sobre el contemplador de tal manera que le sugiere el estado original del alma del artista. Sin refutar del todo esta idea, puede afirmarse que el mensaje que el artista escribe en su creación es transmitido al contemplador de acuerdo con la receptividad estética a que se ha aludido y con cualidades que debe poseer el contemplador se entablará el diálogo del arte.

JUICIO DE VALOR

El juicio de valor que se emite sobre la obra está determinado por el valor intrínseco de la obra y por la capacidad de comprenderla del contemplador. Cuando se dan ambas condiciones la relación estética es perfecta, el artista encuentra eco en el contemplador y la obra conmueve a éste lo mismo que a su creador al realizarla. Pero si no hay esta concordancia, bien porque a pesar de ser magnífica la obra el receptor carece de capacidad para comprenderla, o bien porque aunque el contemplador posea la suficiente aptitud para experimentar el goce estético la obra resulta mediocre. En ambos casos no se podrá establecer la relación estética y el mensaje se perderá.

Además, se debe considerar que toda la gama de valores estéticos llegan al contemplador a través del sentimiento trascendental que posee la obra de arte; es decir, el artista ha volcado sus sentimientos en la obra, están vivos en ella y se presenta la relación estética en el diálogo que el artista entabla con el contemplador a través de la misma, esos sentimientos el alma del artista reflejada en su creación trascienden, se transmiten al contemplador y hacen nacer en su alma una emoción similar a la que poseía el artista en el momento de su creación. Cuando el contemplador posee una alma gemela a la del artista, se eleva con él a un plano superior, participa de la ensoñación estética, de la embriaguez artística plenamente. Esta identificación entre ambos es posible merced al sentimiento trascendental que posee la obra y a la facultad estética contemplativa del que se acerca a ella.

Para comprender las posibles interrelaciones entre las disciplinas, para discutir sobre las diferentes disciplinas artísticas y sus efectos, para esclarecer el tema del arte o las

artes, hace falta una sólida teoría sobre las posibles inferencias entre literatura, música, danza o pintura y dibujo. Para ello debería aclararse primero qué es literatura, música, danza, pintura, dibujo, para poder averiguar a continuación dónde hay posibles influencias y solapamientos respecto a su notación y escritura. Aunque esto sea todo un programa si no se tiene claro es imposible avanzar. Este «esqueleto» va a permitir comprender los universos personales de los artistas, sus elementos y los ejemplos que se exponga sobre las conductas de estos creadores, así como el valor de estas *piezas menores* del arte.





29.

Isaac M. Rabinovich, bocetos para el vestuario de las hadas y los duendes de *La Bella Durmiente*, 1936



le petit doigt
est minuscule,
parce qu'il
est
comme ça
en réalité

Noisy, le 9 octobre 1939.

① Chère petite fée Aube,

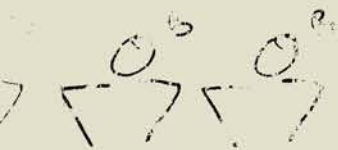
il pleut
encore

je
suis
toujours
avec
les
→



(J'ai toujours mon beau chapeau
en confiture de gros oille
avec au fond
un trèfle à quatre feuilles
en écriture de sucre
de cochon de pain d'épice)



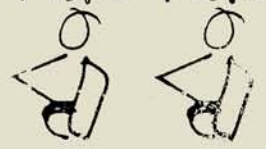


1. B. double avec arriere

chiquetando
Notes 82

Profile Profile

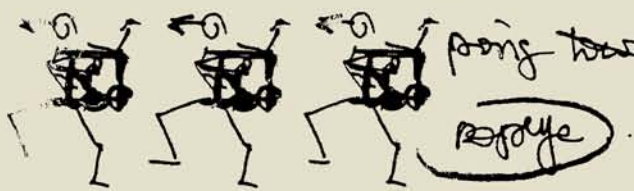
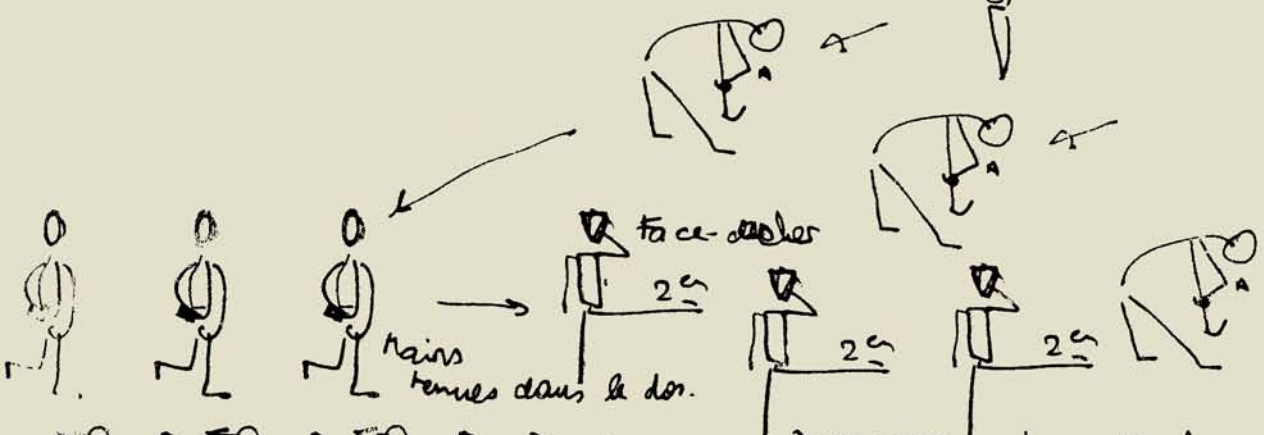
sur les seins
main derriere le dos



Tete gauche droite -
B tient la tete
A tient le coude de B



Tame main



poing traversant l'oreille + poing droit
pois avec chape
phocus.



Bruste penche



Main fignante



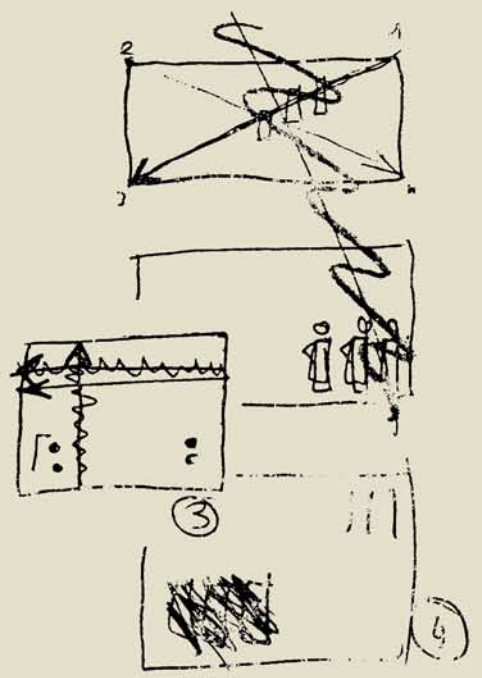
cris d'indere
demi arce / hautes.



battement de coude



Coude d'Indere



sauf

DISCIPLINAS DEL ARTE

Soy un artista que ama todas las formas de belleza. La belleza no es relativa. La belleza también está en los sentimientos. Yo amo la belleza, la siento y la comprendo en todas sus formas.



Con frecuencia
resulta casi indiferente referirse
al *arte* en singular o a las *artes*, en plural.

En el contexto de esta investigación se ha llegado a la conclusión de que el *arte* es una realidad singular, según la definición dada en el capítulo anterior, y responde a un concepto amplio donde tienen cabida diversos lenguajes estéticos. Esta pluralidad de formas de expresión es la que otorga la concepción plural del término pasando así de ser el *arte* a las *artes*.

La personalidad más pobre es la del artista que sólo se interesa por el arte como un especialista cualquiera. El genio artístico representa una de las formas de especialización del espíritu humano. Pero precisamente el genio no solamente no excluye, sino que reclama para su perfeccionamiento una amplia visión del mundo adquirida de la experiencia y la cultura. Kurt Spang aboga por la singularidad del arte frente a las llamadas artes, en defensa de los rasgos que todas las artes –disciplinas o lenguajes– deben tener en común. «En todo arte es preciso que haya un conjunto de partes que guarden relación entre sí, y que el artista modifica a fin de manifestar un carácter.»¹ Es decir, que la gran personalidad artística es un ejemplo cabal en la concepción íntegra del proceso de formación del individuo, pero que se organiza y unifica en torno a un sentido estético de la vida.

¹ Hippolyte Adolfo Taine, *op.cit.*, p. 63.

Esta división del arte en artes diversas, objeto o punto de apoyo de todos estos estudios es sólo la diversificación más sencilla y más evidente de una actividad que, en verdad, lejos de hallarse suficientemente dividida por la especie, llega hasta lo individual, lo cual constituye la peculiaridad de la obra. Y esta peculiaridad es, a su vez, una de las claves de la misión del arte, para la cual cada obra por realizar tiene un derecho a la existencia, que le es propio y realmente individual. Es un ser que se trata de promover, de realizar en cuanto tiene de único, de insustituible.²

Étienne Souriau se refiere al carácter único e individual de la obra de arte. Las obras alcanzan esta individualidad porque las disciplinas marcan diferencias entre sí con el empleo de los diversos lenguajes con los que se expresan, pero también porque sus peculiaridades le confieren una seña de identidad única que marca su existencia. Defender la voz singular del término no resulta vano en tanto en cuanto esto abre una vía de reflexión sobre las disciplinas. Sin embargo, si se hace un breve recuento de algunos periodos de la historia, se recordará que la construcción del conocimiento en el pasado se concibió a partir de la interacción del discurso de las disciplinas en un todo, a partir del cual se explicaba la realidad. En Grecia, el concepto *holon* definía el carácter del conocimiento –*holon* significa todo, entero, completo–, así el filósofo era matemático, astrónomo, lingüista, historiador, esteta. Aristóteles, por ejemplo en *Física y Poética*, busca explicar el mundo de manera total y con una visión global. Pues si el arte es un término singular ¿a qué se refiere el individuo que habla de las artes como realidad plural? Las disciplinas son la pluralidad de los lenguajes o medios de expresión que consideran la belleza y la estética como base de sus principios creativos. Cada uno de los lenguajes que emplea el arte para manifestarse es una disciplina porque *arte* es un concepto general que se sirve de la diversidad de los medios expresivos que le son propios, es decir, de los lenguajes artísticos, y porque el conocimiento, la adquisición y la creación con fines estéticos de esos lenguajes exige una actitud y una predisposición disciplinar.

Disciplina significa «doctrina, instrucción de una persona especialmente en lo moral; observancia de las leyes y ordenamiento de una profesión o instituto.»³ Su raíz latina –*disciplina*–*ae*– se refiere al aprendizaje, instrucción, educación, estudio, conocimientos adquiridos mediante el estudio o la experiencia. En español, en la segunda mitad del siglo XIII, se entendía como sumisión a las reglas. Su adjetivo, *disciplinable*, significa ser capaz de ser instruido: educable, dócil; y de su misma raíz viene discípulo: aprendiz, alumno. Conociendo el origen etimológico de *disciplina* se esclarece con objetividad el propósito de cada uno de los aspectos que se tratan en este punto. Disciplina viene del verbo latino *disco*–*dicere*–*didici* –del griego *deiknymi*–*didaskó*, *didaktikós* relativo a la enseñanza– que significa aprender, conocer, saber, estudiar; y del adjetivo *plenus*–*a*–*um*, lleno, pleno, repleto. Disciplina es por lo tanto sinónimo de un conocimiento y aprendizaje pleno.⁴

Resulta común entender la *disciplina* como un conjunto de reglas necesarias para mantener el orden y la subordinación entre los miembros de un cuerpo. *Disco*–*dicere*–*didici* significa aprender y su derivado *disciplina* es el esfuerzo que hace el discípulo por aprender.

² Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 339.

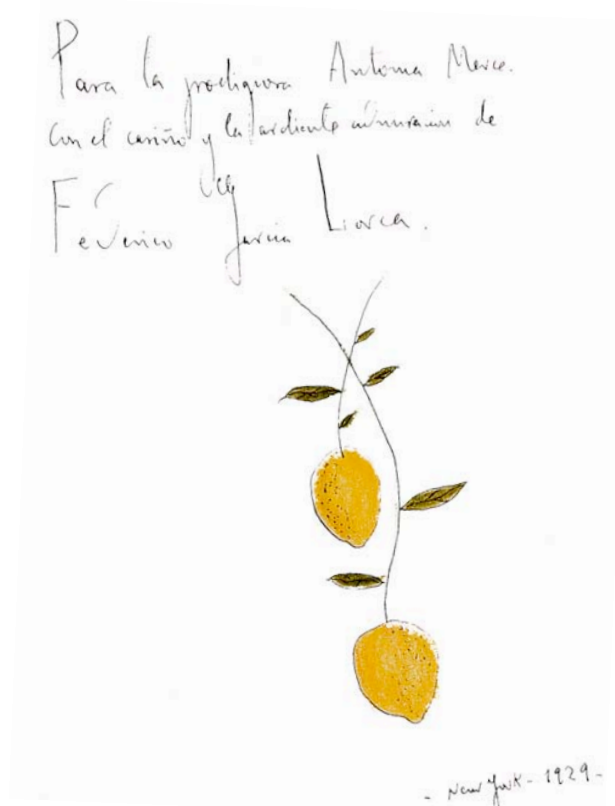
³ Real Academia Española, *op. cit.*

⁴ Diccionario Latín–Español, *op. cit.*

De aquí se pasó a denominar por una parte, el conjunto de condiciones ambientales externas para que la actividad de aprender se pudiera desarrollar, y por otra las actuaciones concretas de esfuerzo para lograr el aprendizaje. En ambos se habla de presión externa o de esfuerzo propio mas siempre de un esfuerzo relacionado con el aprendizaje.

Las disciplinas organizadas, tienen sus orígenes en Grecia. Sócrates, por ejemplo, ofreció un modelo para la práctica de la filosofía; Platón y Aristóteles para que otros pudieran convertirse en filósofos e ir en busca de la verdad. Sófocles y Aristófanes escribieron tragedias de gran belleza. Lo mismo sucede con las sociedades confucianas, donde se establecieron unas reglas muy precisas para llegar a ser «un arquero diestro, un calígrafo hábil, un buen músico, un perfecto caballero»⁵, reglas de unas disciplinas que definen el ideal de ser humano.

Los seres humanos siempre se han interesado por cuestiones relacionadas con verdad, belleza y bondad. La evolución del hombre ha ido marcando las pautas de los pensamientos y las reflexiones con el fin de tratar estos principios a través de una disciplina del saber. La ciencia y la sabiduría son intentos por descubrir qué es la verdad, la verdad de las cosas y la verdad del desarrollo biológico del hombre. Las humanidades se esfuerzan por



34.

Federico García Lorca, dedicatoria a Antonia Mercé, 1929.

⁵ Howard Gardner, *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*, Barcelona: Piados, 2002, p. 167.

ser artífices de la belleza, otros miembros cultivados de la comunidad se esfuerzan por enjuiciar de manera constructiva sus valores estéticos y, así, todas las áreas del conocimiento despliegan un abanico de códigos del saber que persigue garantizar y evolucionar conforme a los principios básicos de la humanidad. No existe una corriente sencilla entre las cuestiones y las distintas disciplinas. De hecho las mayoría de estos principios se pueden abordar desde varias disciplinas y una misma disciplina se puede aplicar a varias cuestiones e inquietudes. Aún así este conjunto de valores fundamentales, considerados como un todo, contribuye a delimitar y dar una orientación al trabajo disciplinario. Entonces el origen de las disciplinas vendría marcado por dos vertientes: de un lado es el medio para encauzar las necesidades de expresión del ser humano, su ansia de conocimiento y su instinto por averiguar el porqué y la razón de cada cosa; por otro lado es el modo correcto de canalizar los principios básicos de la raza humana. A partir de aquí se sucede toda una columna vertebral donde se da forma, a veces sofisticada, al progreso de las investigaciones y de cada disciplina en sí misma, así como a la evolución del alfabeto expresivo del hombre.

Por su raíz etimológica la disciplina adquiere una doble significación igualmente importante: de una parte significa la adquisición de la formación correspondiente, formación amplia y plena, de otra parte se refiere al orden de las formas y al rigor en la manera de abordar dicha formación. La disciplina no es sólo el estudio de una materia ni la adquisición de una formación, el estudio a través de una disciplina supone alcanzar



35.

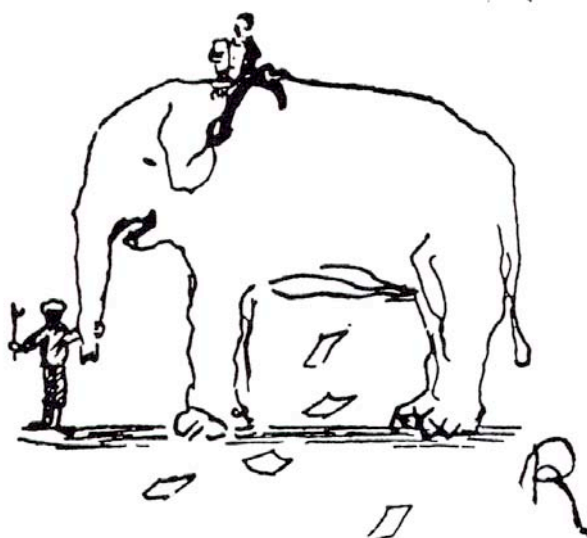
Dibujo realizado en una de las tertulias de Café de Pombo.

aptitudes que marcan las pautas de interpretación de los fenómenos, es profundizar en el conocimiento de un lenguaje, de una metodología, por cuyos códigos el individuo continua trabajando los temas que le interesan ceñido a esos parámetros. La disciplina exige el cumplimiento y lleva implícito el acatamiento de unas formas. Así pues, referirse a las formas del arte como disciplina es un modo adecuado de citarlo y también es una manera de potenciar las cualidades y obligaciones estrictas de cada uno de los lenguajes otorgándoles el sacrificio y la rectitud que requiere toda disciplina, ya sea por medio del ejercicio mental o físico. Referirse a las manifestaciones del arte como disciplinas significa matizar, no sólo sus diferentes connotaciones, a saber, musicales, coreográficas, poéticas, pictóricas, etc.; siendo extremadamente respetuosos con el sentido de su denominación significa, además, la necesidad del trabajo riguroso que situará a cada obra en el noble contexto de una de las disciplinas del arte.

En consecuencia, la escritura musical, coreográfica y los caligramas son notaciones de tres disciplinas del arte, a saber: música, danza y poesía. Las disciplinas han existido durante siglos porque el arte nace con el género humano aunque sus límites y su identidad ha podido cambiar y las actividades conjuntas de los profesionales, según que momento, han tenido más seguidores o menos. Como escribió Noverre cada individuo debe conocer las disciplinas hermanas, de lo contrario él mismo será responsable del empobrecimiento de la suya propia.⁶

INTERDISCIPLINAR O MULTIDISCIPLINAR

El caso de una personalidad interdisciplinar o multidisciplinar rompe las previsiones, los parámetros se dilatan alterando los límites establecidos en las diferentes



36.

Ramón Gómez de la Serna, dibujo sobre su lectura en el Circo d'Hiver.

⁶Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 105.

épocas y dando repuestas más amplias y completas a las cuestiones planteadas, creando obras donde las fronteras de los lenguajes no existen.

La problemática de los estudios que reúnen varias disciplinas se da a partir del modo en que se relacionan los diferentes discursos. Existen como posibilidad de análisis e interpretación la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad. Multidisciplinas son muchas disciplinas; prefijo *inter*, significa entre, en medio; en medio de las disciplinas. En la primera, el vínculo entre las distintas ramas se da por adición, una suma de conocimientos diversos busca dar significados. La reunión de varias disciplinas en torno a un único objeto de estudio plantea caminos distintos de comprensión, sin embargo los discursos siguen siendo individuales; en la segunda, el estudio se realiza en los límites intrínsecos de las diversas disciplinas, trabajando entre las disciplinas. Ambas perspectivas enriquecen los estudios pero la interdisciplinariedad garantiza un mejor perfil para el planteamiento contemplativo de las *piezas menores del arte*. Este desarrollo lleva también a ahondar sobre el carácter de la interdisciplina, la multidisciplina, ya que si todas las disciplinas se engloban en un solo arte, el carácter interdisciplinario de muchos artistas es el resultado de una lógica concatenación, ya que todos parten del mismo punto. Esta aclaración de arte o artes servirá para comprender el eje central de la investigación y la premisa de que si todas las disciplinas parten del mismo *universo creador*, éstas deberían guardar entre sí afinidades.

Los artistas de las vanguardias de principio del siglo xx continuaron con una tradición intrínseca del ser humano. Rafael de Cózar, señala cómo en la Grecia clásica especialmente en el periodo Helenístico, ya el hombre se planteó una investigación de esta índole. Y si bien no fue un planteamiento premeditado, así fue el resultado; lo que importa es que éste fue su trabajo y ésta la filosofía que los llevó a concebir el arte como uno solo.⁷ Las Vanguardias experimentan con las posibilidades plásticas de la caligrafía, muestran los pentagramas de las partituras en combinación con personales tendencias por el dibujo, mezclan materiales, etc. (Lám. 32, 35)

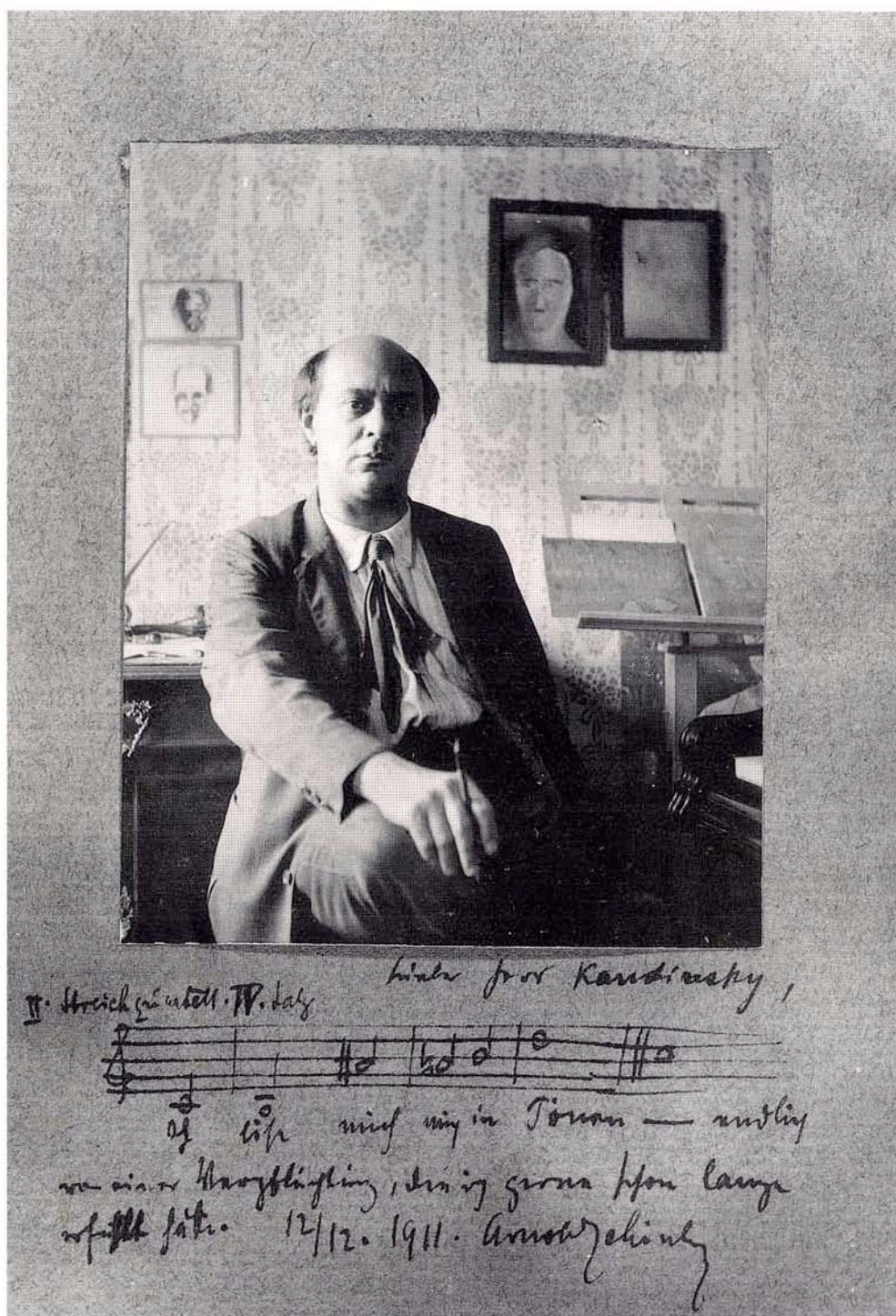
El enfoque crítico de la «generación del 27» se ha hecho hasta ahora casi siempre partiendo de la poesía, quedando prácticamente ignorados, como punto de referencia, otras manifestaciones literarias y artísticas. Bien es cierto que pueden resultar a veces arriesgados y metodológicamente forzados ciertos intentos de establecer paralelismos entre diversos campos de la creación de una época. Pero tratándose del proceso artístico-cultural del primer tercio del siglo XX, el enfoque múltiple se justifica por la evidente convicción de escritores, artistas e intelectuales de la interrelación de todas las artes y de las ideas de su época.

Esta idea predomina naturalmente en los ensayos de Ortega y Gasset y sus discípulos, pero no es, ni mucho menos, exclusiva de ellos. [...] En un esfuerzo de síntesis, el ensayo de Ortega sobre la *Deshumanización del arte*⁸ intenta establecer una base estética común, antimimética y metafórica, a todo el «arte nuevo», incluyendo la pintura, la música y la poesía. La misma idea reaparece frecuentemente en la crítica literaria y artística de las principales revistas nacidas en los años veinte, como *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, y *Revista de Occidente*. En ellas, el

⁷ Rafael de Cózar, *op. cit.*, p. 93.

⁸ José Ortega y Gasset, *op. cit.*





E. HALFFTER
MADRID

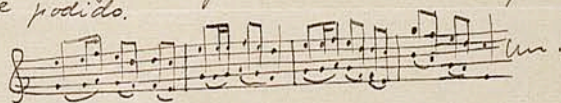
19 Septiembre 1923.

Queridísimo Federico. Perdóname, perdóname, perdóname.

si tu supieras todas las cosas que me han pasado, lo harías, verdad que lo harías? - Primeramente he estado en el Excmo, por en contra me muy débil, muy cansado y muy triste. He regresado y vivo lo mismo. Lo que podía ser feliz por los amigos tan brutalísimos que tengo y que tanto me quieren como tú, Adolfo, el Sr. Falla, tengo disgusto con persona que no debieran darme, porque no los hago nada malo, sino que por el contrario, solo debieran tener motivos de orgullo respecto a mí. Cuantas lágrimas cuesta el arte! y sin embargo cuanto le quiero, estoy dispuesto a verter muchas más por él, queridísimo Federico.

Cada carta tuya es un poema, bello como los luceros y las nubes que poquito valen, si yo supiera escribir como tú sería feliz y estaría escribiendo mucho, mucho... pero no se hacerlo mejor, me da vergüenza enviarte estas cartas cuando las comparo con las tuyas; yo no soy artista y tú sí lo eres.

Pronto te envío tu "Homenaje". ¿Te gustará? ... Dios lo quiera, que yo he hecho todo lo que he podido.

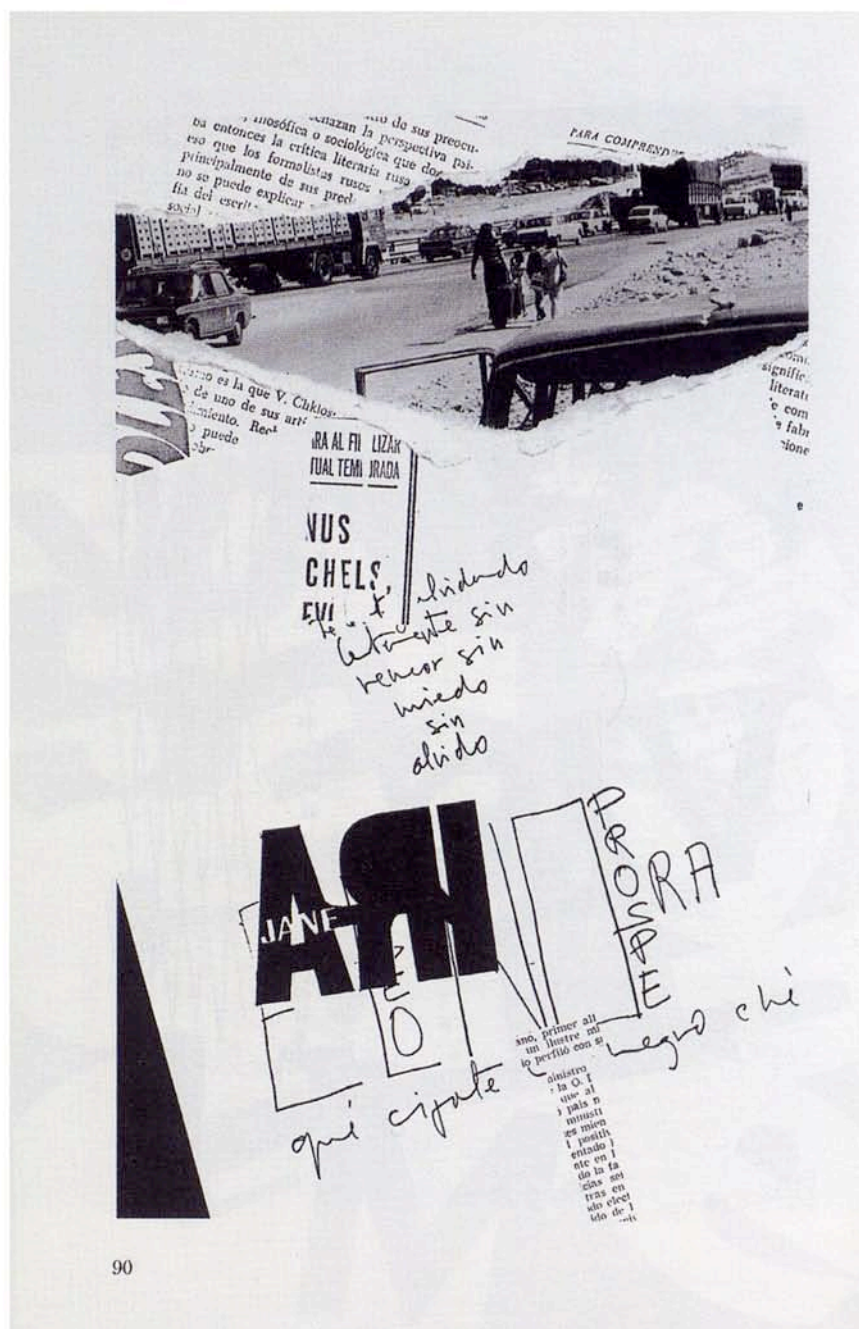


¿Vendrán este invierno? Tengo muchísimas ganas de verte y de abrazarte. Además irás con unas si vienes. De orquesta, de cuarteto, de piano y de canto.



Un abrazo muy fuerte
de Fin.

Escríbeme, escríbeme.
Abrazo de Adolfo, muchísimos



análisis de tendencias recientes o vigentes como el cubismo y el surrealismo se hace invariablemente con múltiples referencias a todas las artes, y las comparaciones se reflejan en el mismo lenguaje crítico usado. Se habla por ejemplo de «surrealismo musical» y de «cubismo literario». [...]

Por otra parte, en reseñas de libros o exposiciones se da por evidente a mediados de los años veinte una coincidente división entre los jóvenes pintores, poetas y músicos. [...]

Aislar la poesía de las demás manifestaciones culturales hubiera parecido muy extraño para los críticos testigos del «arte nuevo» entre 1920 y 1936. Ellos aluden siempre a una actividad común en literatura, las artes plásticas, la música e incluso la arquitectura. De hecho, esta actividad es en muchos casos comunitaria por lo menos en Madrid. Poetas, pintores, músicos son amigos y colaboran en muchos proyectos. Conviven o se ven en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Entre ellos hay dos poetas pintores, Rafael Alberti y José Moreno Villa, a los que se añade Federico García Lorca, que se presenta también en varias exposiciones con sus dibujos. Muchos pintores como Benjamín Palencia, Ramón Gaya, Francisco Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Uzelay, Francisco Bores, etc., ilustran las páginas de las principales revistas fundadas por los poetas: *Litoral*, *Mediodía*, *Meseta*, *Verso* y *Prosa*, y algunos de sus libros. Ernesto Halffter y Salvador Bacarisse escriben música sobre poemas de Alberti. Ya en 1920 el pintor Barradas prepara un telón y figurines para el primer estreno teatral de Lorca: *El maleficio de la mariposa*, anticipándose a las colaboraciones de Palencia, Alberto Sánchez y José Caballero en los montajes de *La Barraca*.⁹

La generación de poetas del 27 en su relación con los artistas contemporáneos de diferentes disciplinas, desarrollaron de manera conjunta una intensa actividad cultural que puede servir de ejemplo en lo que se refiere a las relaciones profesionales y personales que hermanan disciplinas de un mismo arte. En el proyecto de los Ballets Rusos de Diaghilev también se da una relación interdisciplinar, el pintor trabaja, además, con el poeta y considerando las peculiaridades del bailarín, éste considerando la pintura; el músico investiga desde el movimiento de la danza, el coreógrafo modela el movimiento con la poesía y la pintura, etc. (Fig.40; Lám. 36–42)

En otro contexto, también a principios del siglo XX, en Alemania, se desarrolla la Escuela de la Bauhaus, un modelo de concebir la enseñanza de las disciplinas marcado por un categórico afán interdisciplinario. Para su director, Gropius, el programa y la meta de la nueva escuela debía ser que artistas y artesanos trabajaran juntos.

Antonio Monegal defiende que durante el cubismo literario se ha dado paralelamente y de forma ejemplar el desarrollo del concepto de imagen poética: la imagen designada por la palabra y la imagen diseñada con la palabra. «Es por supuesto una época privilegiada de intercambios entre pintores y poetas, favorecidos por el contacto de la vecindad parisina, el ocio en el café, y la dinámica de empresas comunes, como las revistas, que son lo que aglutinan ese fenómeno de la comunidad vanguardista como club y, sobre

⁹ José María Moreno Galván, «El arte español entre 1925 y 1935», en *Goya*, nº 36, Revista de arte, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1960, p. 378.

todo, peña de amigos.»¹⁰ Las veladas poéticas congregan asimismo a figuras muy diversas del arte que participan en las conferencias, exposiciones y lecturas de poemas que amenizan este tipo de celebraciones. Otro lugar de encuentro fue el café, versión moderna de las Academias Renacentistas, donde se dan cita poetas, pintores, músicos, autores dramáticos, personajes de la farándula, cineastas, etc. Fueron célebres las tertulias promovidas por Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo de Madrid, o en el cabaret Voltaire de Zurich donde surge el movimiento Dada, la actividad cultural congregada en torno a la revista *Mir Iskusstva* en San Petersburgo, etc. Son círculos culturales donde se desarrolla una labor propagandística de las nuevas tendencias y donde se fomenta un espíritu de colaboración que se da en todas las épocas. Según Cózar siempre al final de los periodos es cuando surgen las formas más ingeniosas del arte, coincidiendo con el desarrollo fraternal de las disciplinas, es decir, cuando estas se unen creando vínculos más estrechos.¹¹ (Fig. 34–39; Lám. 33, 34)

La mezclanza y la simultaneidad se convierte en fórmulas determinantes del pensamiento de las vanguardias perceptible de igual modo en las actuaciones en público. Pero hay que ser muy cautelosos con las consecuencias que se deduzcan de estos contactos. «A nadie se le ocurriría interpretar una juerga que se corran juntos un católico y un budista como avance para el ecumenismo. Sin embargo se han dado fácilmente por sentado que el tipo de intercambio que se produce durante este período concreto justifica incluso el traspaso del hombre con el que se conoce una escuela pictórica a sus contemporáneos poetas.»¹²

Las letras apuestan por aquellos caminos que conducen a parajes vírgenes, remotos o escasamente explorados; una empresa que procura otros modelos de escritura menos convencionales por los que pueda rastrearse la aureola de una poética inusitada. La experimentación verbal se convierte en la piedra angular de este empeño, porque es la que promueve –como ocurre en el resto de los sistemas expresivos– la introducción de otros materiales y otras técnicas en la composición de las obras. La inserción de elementos de diferente materia y origen plantea nuevas relaciones entre las formas, respecto a los soportes y al lenguaje plástico.

El músico ha pensado musicalmente, el pintor plásticamente. Y en los principios peculiares al arte específico de cada uno, y en la experiencia activa y concreta, es en donde, en su labor propia, hallan los imperativos, o las selecciones de esta labor, y es donde se encuentran secretamente implicadas las razones de esa analogía.¹³

Las equivalencias estilísticas halladas entre la poesía y la pintura de corrientes diversas, el variopinto entrelazado de materiales que descubre la técnica del collage –especialmente fértil en la composición de textos, cuadros, películas, fotografías, esculturas, partituras y escenarios–, la ilustración de libros y revistas, incluso las celebraciones públicas y un singular entusiasmo que comparten los artistas en los cenáculos, en las galerías de arte y en el taller de trabajo, revelan las altas resonancias que adquiere la concordia de las

¹⁰ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ Rafael de Cózar, *op. cit.*

¹² Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 59.

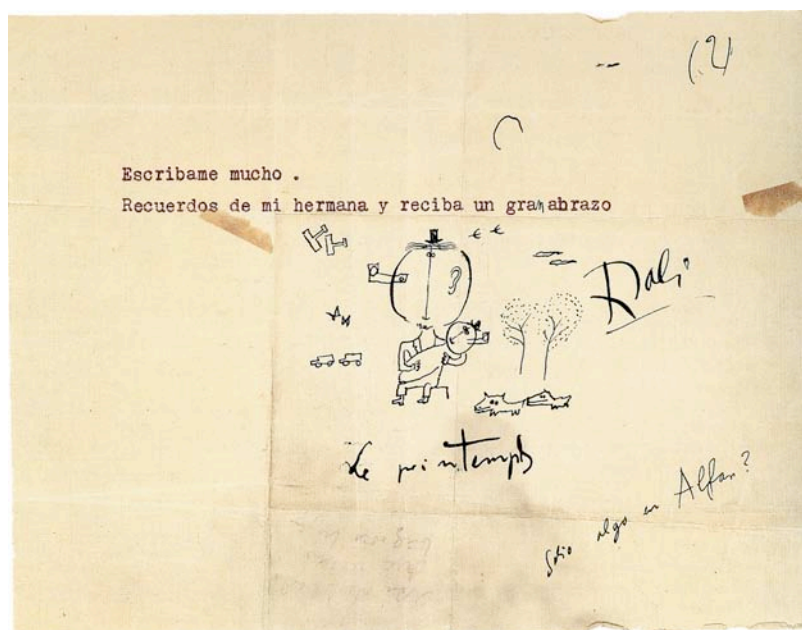
¹³ Étinne Souriau, *op. cit.*, p. 31.

disciplinas en diferentes periodos de la historia. Y anteriores a estas manifestaciones las relaciones interdisciplinarias se pueden encontrar en la escritura misma, sobre todo en las formas más primitivas como los pictogramas de los sumerios y los arcadios, pero también de los chinos, y las formas artificiosas de la escritura alfabética como laberintos, anagramas, versos acrósticos y pentacrósticos o los technopaegnia alejandrinos o los carmina figurata, caligramas, etc. (Fig. 44, 72, 73, 79, 82, 99)

PARANGÓN

Giovannini hace una comparación entre los objetos artísticos pertenecientes a sistemas distintos. Se basa a menudo en un elemento que se da objetivamente en uno de ellos y sólo metafóricamente en el otro. Pero el carácter metafórico de la relación es precisamente la acusación con la que se pretende descalificar la comparación interartística. Si la relación es meramente metafórica es, en consecuencia, falsa.¹⁴ Como reacción a esta crítica muchos estudios se proponen demostrar, con éxito, que existe una relación verdadera, que hay esa relación, más allá de la metáfora.¹⁵

Cuando se defienden las diferentes voluntades artísticas las absurdas afirmaciones de la superioridad de una disciplina sobre otra se quedan sin fundamento, y se da por sentado el respeto hacia los intereses que en alguien pueda despertar, por ejemplo, los espacios en blanco que existen entre las estrofas de una poesía respecto del conjunto del



37.

Salvador Dalí, *Paternidad*, 1925.

¹⁴ Gabrieli Giovanni, «Meted in the study of literature in its relation to the other fine arts» en *Revista de la Sociedad Americana de Estetas y Críticos*, nº 8, Nueva York: Sociedad Americana de Estética, 1950, pp. 185–195.

¹⁵ Se recomienda la lectura de las obras citadas de Noverre, Lessing y Nijinsky; estos tres ejemplos, distantes en el tiempo y la forma, resultan análogos en la concepción de la creación con una perspectiva interdisciplinaria hermanando todas las formas del arte.

papel generándose, a partir de ahí, todo un programa de investigación sobre las posibilidades plásticas del soporte del texto en conjunción con el texto en sí, ignorando, a veces, el significado verbal del mismo. Esto, que es sólo un ejemplo de las mil preguntas e inquietudes que puede plantearse el individuo ante cualquier manifestación de un lenguaje artístico, muestra las infinitas perspectivas desde las que se puede contemplar cada disciplina.

En esta investigación no interesa debatir sobre la hegemonía de nada sobre nada, tampoco conviene lentificar los avances elaborando una recopilación exhaustiva de los textos que a lo largo de la historia recogen las discusiones del parangón pintura–literatura–música–danza, etc. Tan solo trazar un esquema refiriendo algunas reflexiones que evidencian que la concepción interdisciplinar está ligada a todos los períodos de la historia y a las civilizaciones que han fraguado en torno al arte. De ello se deduce que toda discusión lleva implícito un interés particular por algo, es decir, si se discute entre dos disciplinas es porque se les considera y en consecuencia interesan, sobre todo porque dichos debates ya se dieron en la Antigüedad. El problema de las correspondencias entre las artes plantea de inmediato otra cuestión subyacente: la receptividad estética del individuo y su capacidad para afrontar las reflexiones de esta índole.¹⁶ Diderot, por ejemplo, escribió a Batteux cuando se encontraba trabajando en su obra *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio*, animándole a que abordase en su proyecto las afinidades de las disciplinas hermanas más allá de lo conocido hasta el momento: «Comparar las bellezas de un poeta con las de otro poeta es algo que se ha hecho mil veces. Pero reunir las bellezas comunes de la poesía, la pintura y la música; mostrar sus analogías, explicar de que manera el pintor y el músico expresan la misma imagen; atrapar los emblemas fugaces de sus expresiones; ver si existen algunas semejanzas entre esos emblemas, etc., es algo que aún no se ha hecho y que os aconsejo añadir a vuestra obra *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio*.»¹⁷

La participación de las ramas del conocimiento en el pasado se dio a partir de una búsqueda común, en donde la metodología surgía del cuestionamiento del objeto de estudio desde un punto de vista multívoco, es decir, se implicaban todos aquellos puntos de vista que pudieran describir, analizar e interpretar al objeto de modo total. Dado que las artes liberales estaban sazoadas aún con el condimento de ciencias, es preciso aducir argumentos que se encuentren dentro de esta línea para demostrar la solidez que posee la teoría de la pintura; por esta razón las matemáticas y la geometría se convierten en fuentes imprescindibles para los escritos de Leonardo, Alberti o Durero, puesto que con ello nos sólo satisfacen los propósitos humanistas que albergan sus ideas, sino que a la vez están introduciendo firmes soportes en la pretensión de dar legitimidad a la liberalidad de la pintura.¹⁸

En el *universo creador*, que comparten los universos personales de cada artífice, existen diferentes maneras de expresión, diferentes lenguajes, distintas disciplinas artísticas.

¹⁶ Posteriormente, en el capítulo ocho dedicado a la Educación y apreciación estética se expondrá de forma contundente la importancia que el desarrollo estético y la adquisición de aptitudes sensibles tiene para el individuo.

¹⁷ N. del A. J. Assézat, M. Tourneux, *Obras completas de Diderot*, París: Garnier, I, 1875, p. 385 en Mario Pranz, *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1981, p. 24.

¹⁸ Es frecuente encontrar teorías que juzgan las disciplinas conforme a los sentidos en los que están basados, caso de G. Pietro Capriano en *De Vera Poetica*; a la importancia que adquiriera la memoria, como artes mnemónicas: L. Castelvetro; o por su estrecha relación con las ciencias: Leonardo, Alberti o Durero.

El artista de alguna manera se identifica con una de estas disciplinas, con varias, o con todas, y comienza la andadura, en su *universo personal*, empleando este o estos lenguajes.

Leonardo en el papel de Paris¹⁹ defiende la actividad mental a favor de la pintura, por encima de la música y la poesía, mientras que Lessing,²⁰ más salomónico, resuelve su exposición asignando a cada arte un objeto propio, sin preocuparle tanto que la superioridad de una u otra le confieran a sus reflexiones la categoría de verdad absoluta.

¿Qué poeta o amante del arte podría presentarte con palabras la verdadera imagen de tu capricho con tan grande fidelidad como el pintor? ¿qué poeta podría mostrarte los ríos, los bosques, los valles y las campiña, escenarios de tus pasados deleites, con mayor verdad que el pintor? Y si tú me dices que la pintura es de por sí muda poesía, la cual no puede hacer hablar a aquello que representa, ¿acaso no se encuentra tu libro en condición peor? En efecto, aunque en él aparezca un hombre que en efecto hable, no vemos cosa alguna de las que habla, cosa que si veremos si alguien habla en la pintura, las cuales entenderemos

Dimanche 29 juin 1924

*cher Ami — Je ne peux pas
vous voir ce jour j'ai été obligé,
suis-je, d'aller à Saint-Cloud chez
les Murphy • Oui ... Très important •
... Excusez-moi, s'il vous plaît •
Quand vous verrez-je ? ... Dites-le-moi,
je vous prie • Bon souvenir à Madame Huidobro •
Bien à vous :*

ERIK SATIE

* Rencontre avec d'utiles & précieuses personnes américaines.

38.

Carta de Erik Satie a Vicente Huidobro, 1924.

¹⁹ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Madrid: Akal, 1986, pp. 27-86.

²⁰ q.v. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Madrid: Tecnos, 1990.

como si hablasen, cuando las acciones de las figuras sean conforme a sus estados de ánimo.²¹

La pintura puede presentar un único momento de una acción y debe por lo tanto escoger el que es más sugerente y el que explica mejor las acciones anteriores y posteriores.

De manera semejante, la poesía en sus imitaciones progresivas sólo puede fijarse en una propiedad de un cuerpo. Debe, por lo tanto, la que despierta la imagen más vívida del cuerpo, visto desde la perspectiva que es más efectiva para la poesía. De aquí deriva el principio sobre la armonía de los adjetivos descriptivos y de la economía de la descripción de objetos físicos.²²

²¹Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, pp. 49–54. A Leonardo no le interesa como argumento de su debate el idealismo platónico del ojo como ventana del alma, por lo que fuerza el equilibrio de la fórmula pintura muda–pintura oída, reduciéndola a todo poesía o todo pintura, canalizándolo a través del oído o del ojo, sometiéndolas al juicio de un ciego o sordo de nacimiento:

«Cuando en la pintura aparezcan figurados movimientos conforme al estado de ánimo de los personajes en cualesquiera situaciones, el sordo entenderá, sin duda las acciones e intenciones de las figuras, en tanto el ciego de nacimiento nunca entenderá que cosa el poeta narre.

El pintor es el dueño de toda clase de personas y de cosas. Si el pintor quiere ver bellezas que le alegren, está en su mano el crearlas; si desea presenciar monstruos que sean aterradores, burlescos, ridículos o dignos de lástima, es amo y señor para hacerlo; si desea presentar regiones deshabitadas o desiertos oscuros y sombríos, lugares apartados carentes de calor o lugares cálidos en un clima frío, puede hacerlo igualmente. [...] De hecho el pintor tiene en su mente y luego en su mano, cuanto existe en el universo, ya sea en su esencia, en sus apariencias y en la imaginación, y todas esas cosas son de tal excelencia que pueden presentar un conjunto armonioso y proporcionado, pudiéndose presenciar en un solo golpe de vista como las cosas de la naturaleza.

La música puede llamarse hermana de la pintura, ya que depende de la pintura, ya que depende del oído, segundo sentido en categoría, y su armonía nace de la unión proporcionada de sus partes. [...] pero la pintura sobresale por encima de la música y es de mayor categoría, porque no se desvanece tan pronto como nace, cual es la suerte desdichada de la música. Por el contrario, permanece y tiene la apariencia de ser una realidad viva, aunque de hecho se limite a una sola dimensión. [...]

Los músicos afirman que su arte es igual al del pintor por ser un conjunto compuesto de muchas partes, cuya gracia armoniosa puede ser contemplada por el observador en sus armoniosas cadencias que con su continuo nacer y desaparecer deleitan el espíritu interior del hombre. Pero el pintor contesta diciendo que el cuerpo humano, compuesto de muchas partes, no causa placer a través de ritmos armoniosos, en los que la belleza debe ser cambiante y cerrar nuevas formas, ni se compone de cadencias que nacen y mueren, sino que él lo hace durar por muchos años y en estado tan excelso, que mantiene viva su armónica proporción, cosa que la naturaleza, con toda su fuerza, no lo puede lograr.

La música adolece de dos males, uno de los cuales es su muerte, y el otro, la pérdida de tiempo.

El poeta, al describir la belleza de la fealdad de cualquier figura, solamente la puede mostrar sucesivamente, poco a poco, mientras que el pintor la mostrará de una sola vez.

El músico, al poner sus suaves melodías en espacios rítmicos de tiempo, las compone en varias voces. Por el contrario, el poeta se ve privado de esa diferencia armónica de voces y se siente incapaz de dar a su arte una armonía equivalente a la de la música, ya que le es imposible el decir diferentes cosas a un mismo tiempo. [...] El poeta está en una categoría inferior a la del pintor en la representación de cosas visibles, y muy inferior a la del músico en la de las invisibles.

Si el poeta sabe cómo expresar y describir la perspectiva de formas, el pintor las puede representar de tal forma que aparezcan vivificadas con luces y sombras que dan vida a la expresión de los rostros. En este aspecto, el poeta no puede conseguir con su pluma lo que el pintor con su pincel.

Y si el poeta comunica sus conocimientos por medio del oído, el pintor lo hace por medio de la vista.

¿Acaso no te das cuenta de que el alma está hecha de armonía y que la armonía se crea solamente cuando las proporciones de los objetos se ven u oyen simultáneamente? ¿Y acaso no ves que en tu arte no existe una reacción simultánea de proporciones, sino que una parte produce sucesivamente a la otra de tal forma que la última no aparece hasta que la anterior no ha desaparecido? Por todo esto, en mi opinión, la obra que has compuesto es muy inferior a la del pintor, por la única razón de que no es una composición de proporciones armónicas.»

²²Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 107.

Para Lessing la pintura son formas y manchas en una superficie bidimensional, traspasados de la realidad tridimensional; mientras la poesía juega con los sonidos manejándolos en el tiempo. Los conceptos de espacio y tiempo dan lugar a diferencias en los temas: la pintura imita los cuerpos y sus cualidades visibles, la poesía se ciñe a las acciones.

En *El Laocoonte* se marca una línea divisoria que existe entre ambas habilidades y que en su opinión reside básicamente en la naturaleza temporal que singulariza las letras y en el carácter espacial del arte visual; esta frontera es la que permite, en el primer caso, desarrollar una sucesión continua de imágenes, mientras que el cuadro debe concentrar en una sola visión todo el pensamiento y el poder imaginativo que desea suscitar el artista. Los lenguajes son distintos y también los resultados:

He aquí mi razonamiento: si es verdad que la pintura vale para sus imitaciones de medios y signos del todo diferentes que los de la poesía, puesto que los suyos son formas y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo; si es indiscutible que los signos deben tener con el objeto la relación conveniente con el significado, es evidente que los signos dispuestos los unos al lado de los otros en el espacio no pueden sino representar objetos o sus partes que existen unos al lado de otros; y así mismo que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos y objetos de partes sucesivas.²³

El debate, a veces combate verbal, entre la literatura y las artes plásticas se difumina en el siglo XIX. Los parnasianistas y simbolistas escriben poemas sobre trabajos plásticos unas veces imaginarios y otras reales, pero lo que de igual manera demuestran es una especial devoción hacia la pintura sentándose así las bases de trabajos conjuntos entre las disciplinas a los mismos niveles.²⁴

Algunos tratadistas, como Novalis, distinguen entre las denominadas artes puras o intransitivas y las aplicadas o utilitarias, según participen en mayor o menor grado de aquel impulso. El resultado debe ser la ordenación jerarquizada de las artes según su correspondencia con la materia sensible y con la expresión del ideal como establece Hegel a través de la serie arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Ésta última reúne, en su opinión, las virtudes de las anteriores, lo que le merece el título de *arte universal*, porque en el proceso de liberación de las formas físicas constituyen el testimonio más sublime del principio interno que actúa en las bellas artes.

Vischer considera las artes objetivas –escultura, arquitectura y pintura– y las artes subjetivo objetivas –música y poesía–. Carrière también apuesta por el fin desinteresado del arte, lo que le permite reunir las especies en torno a la expresión de las formas de la

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴ El soneto de Baudelaire *Las correspondencias*, marca una de las líneas de esta fructífera maniobra de aproximación: La Naturaleza es un templo de vivientes pilares / que dejan salir a veces confusas palabras; / el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos / que le observan con miradas familiares. / Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como la claridad, los perfumes, los colores y los sonidos se responden. / Hay perfumes frescos como carnes de niños, / dulces como los oboes, verdes como los prados, / y otros corrompidos, ricos y triunfantes, / que tienen la expansión de las cosas infinitas, / como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso, / que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos. Eric Bou, *Pintura en el aire*, Valencia: Pre-textos, 2001, pp. 45–46.

naturaleza –las artes figurativas– o del sentimiento –la música y la poesía–, aunque todas participan de ambos perfiles llegando a confluir en el lugar común que comparten.

Otros pensadores como Schopenhauer consideran que el arte que proporciona el conocimiento más excelso del espíritu es la música, sin embargo esta forma simbólica de la música no destierra de su disciplina el rigor objetivo de los elementos de construcción y su técnica. Para Wagner la música unida a la poesía representan el ideal de belleza que irrumpe cuando la hermandad de las artes salva las restricciones de lo particular y de lo aislado y se dirige a la expresión de lo elevado.

Lemannais hace una defensa de la arquitectura considerándola como el compendio de toda la serie de industrias visuales y auditivas: pintura, danza, música, poesía y oratoria, o bien que el conjunto de tratados de arquitectura explican el arte de la pintura y sus afinidades con las letras.²⁵

En el siglo XIX las tendencias en el campo del arte responden a las demandas culturales y sociales que exigen nuevas formas de hacer y de entender el concepto de cada disciplina. Surge una corriente fusionista que fortalece toda iniciativa compiladora de las relaciones fraternales entre las disciplinas del arte: el modernismo, que supone el renacimiento de la leyenda de Horacio *ut pictura poesis* entendido ahora como principio analógico de las artes lo cual pone en marcha la consagración de un arte combinado que germinará hasta alcanzar la cumbre en las vanguardias. Horacio en su obra *Arte Poética*²⁶ ofrece tal aforismo, *ut pictura poesis*, con el que no pretendía sentar las bases de una crítica comparativa de las artes, sino poner de manifiesto elementos similares que se encuentran en la pintura y la poesía.

El escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno.²⁷

Théophile Gautier, afianza los pilares que sostiene el dogma literario del arte por el arte; la búsqueda de la belleza es la empresa común a la que se consagran los amantes y los artistas, de ahí surge el culto a la perfección del objeto sensible reforzado por su pasión por la pintura.²⁸ Esto entra ya en la frontera del uso lingüístico de las formas de una u otra disciplina pero que, sin duda, denota una marcada tendencia a la confluencia de las disciplinas, por intereses suscitados por diferentes causas aunque, como ya se advirtió, no

²⁵ Se recomienda el acercamiento a las obras de Montabert, *Tratado completo de la pintura*, 1829; Mazure, *Filosofía de las artes del dibujo*, 1838; Arnaud, *Reflexiones sobre las fuentes y las relaciones de las Bellas Artes y de las Bellas Letras*, 1804; recogidas en la obra de Mario Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, vol. II, Madrid: CSIC, 1974, pp. 457–458.

²⁶ Horacio, *Arte Poética*, vv 361–365.

²⁷ Iván A. Schulman, «Génesis del azul modernista», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid: Gredos, 1986, p. 188. J. Martín, al igual que otros escritores modernistas, propugnaba la integración de las artes y así lo declaró en algunas de sus disertaciones de carácter estético, como revela la cita anterior y esta otra aún más elocuente: «Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña y de azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe». *Ibid.*, p. 185.

²⁸ «La vocación de Théophile Gautier fue la de pintor antes que la de poeta, y si por circunstancias independientes de su voluntad tuvo que abandonar muy pronto el arte en que había hecho sus primeros ensayos, fue para trasladar a otro arte sus procedimientos de estilo, y crear, no hay exageración en esto, la literatura pictórica, en prosa y en verso, en viajes, en novelas y en libros de crítica.» Mario Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 860.

quiere decir que la combinación lingüística del vocabulario específico de una disciplina determinen ni justifiquen intereses interdisciplinarios.

Las materias que integran las denominadas *artes liberales* las definió con claridad Marciano Capella: gramática, retórica, aritmética, geometría, dialéctica, astronomía y música, y su clasificación será manejada posteriormente por los tratadistas de la Edad Media. Las artes visuales no tienen lugar propio dentro del ámbito artístico ya que no se considera que poseían la categoría de *artes útiles* y se agrupaban con las artesanías: pintores con drogueros, escultores con orfebres y arquitectos con los albañiles y carpinteros. Las siete artes liberales se repartían conforme a la teoría clásica pues los griegos siempre entendieron las disciplinas vinculadas entre sí como *trivium* –gramática, retórica y dialéctica– y *cuadrivium* –aritmética, geometría, astronomía y música. La poesía permanecía ligada a la gramática, formaba parte de su estudio y del de la retórica, y la enaltece, además, el galardón de ser considerada una labor que sobrepasaba en labor técnica al resto de las artes. Homero y Hesíodo vinculaban su origen a las musas, y no en vano la cultura clásica considera el carácter mágico y sagrado de la escritura. Espoleado por la inspiración el ingenio poético se dirige tanto al espíritu como al entendimiento, cumpliendo un fin moral y participando de los dones del arte de la música –pues la enseñanza abarca no sólo la doctrina musical, también la poesía y la danza–. Las artes plásticas –pintura, escultura y arquitectura–, sin embargo, no gozaron del prestigio de otras técnicas y aún menos del lauro de la poesía ya que eran consideradas meras aficiones utilitarias privadas de atributos sacros y de recias formulaciones eruditas. Al final del periodo helénico se establece un paralelismo entre poetas y artistas visuales, con unos mismo criterios creativos, espirituales e incluso religiosos. La doctrina de Platón discernía entre el poder de la vista y del oído como sentidos que son capaces de informar de un modo diferente sobre las imágenes de la naturaleza, pero también anunciaba su parentesco como vía que permiten hallar la esencia ideal de la materia si se logra trascender la realidad sensible.²⁹

También la *Poética* de Aristóteles se fundamenta en el principio de la imitación. En este caso, tanto las artes visuales como las acústicas –donde se reúnen poesía, música y danza– conforman las denominadas artes imitativas pero se distinguen en el medio de imitación, en las cosas imitadas y en las formas empleadas: es así que algunos (unos por su parte, unos por su costumbre) mimetizan muchas cosas y las describen sirviéndose de colores y formas, otros se valen de la voz – las artes musicales mimetizan con el ritmo, la palabra y la armonía, como por ejemplo, la aulética o la citarística; la danza sólo con el ritmo.³⁰ Poetas y pintores son, por tanto, artífices de semejanzas, aunque en géneros diferentes.

Quintiliano considera que el discurso oratorio puede tomar como modelo el proceder de pintores y escultores cuando es imprescindible actuar con cierta libertad respecto a las normas, si con ello resulta una imagen o una exposición más conveniente y más convincente. Además, reconoce que las Bellas Artes pueden inspirar nobles sentimientos y pueden enriquecer el conocimiento de la naturaleza humana. Y otros autores de la época aluden, aunque de forma vaga, a la similitud entre poesía y artes plásticas:

²⁹ Platón, *La República*, X, 605 a–b.

³⁰ Aristóteles, *Poética*, I.

Filóstrato El Viejo³¹ y El Joven³² o Simónides, quien a juicio de Plutarco es el autor del aforismo *la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla*, de enorme repercusión en autores futuros.

El discurso de los tratadistas de antaño estaba muy probablemente movido por la necesidad social y política de reivindicar unos derechos y reconocimientos a determinadas ocupaciones y oficios, otorgados, ilimitadamente, a favor de una sola disciplina. Actualmente, y para comprender esta investigación, es necesario conocerlo, pero no entrando en esta misma polémica, pues precisamente esta tesis trata los paralelismos y afinidades hermanando lenguajes de expresión, reconociendo valiosas aportaciones de cada lenguaje al universo de las notaciones, sin excepción. Pero a propósito de estos tratados y, muy probablemente promovido por el deseo imperante de concluir en algo, por el deseo fallido de sentar una verdad, los teóricos sacaron a la luz reflexiones insospechadas en determinadas áreas que, sin presionar hasta la extenuidad sus polémicas, nunca habrían surgido. Es el caso de Calderón de la Barca, quien reconoce la confluencia de las disciplinas en el teatro, teoría defendida también en las cartas sobre danza de Noverre,³³ y llega a afirmar en el *Memorial* dado a los profesores de pintura, que la pintura representa el número trascendente, es decir, un compendio de todos los saberes.

Porque, en verdad, si consideramos bien todo lo que en esta vida se hace, hallaréis que cada uno está sin saberlo pintando este mundo, y engendrando y produciendo cada día nuevas formas y figuras, como se advierte en el vestir varios trajes, en el edificar y ocupar los espacios con vistosas fábricas, en el cultivar los campos y labrar la tierra, lo cual es también un modo de dibujo, en el navegar de los mares, en el pelear y repartir las haces y, finalmente, en todas nuestras operaciones, movimientos y actos, hasta en los funerales mismos. Prescindo de todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal.³⁴

Desde el prerromanticismo hasta la actualidad las relaciones entre pintura y poesía se pueden resumir en tres líneas fundamentales: pintores que escriben sobre poesía, textos teóricos sobre su propio arte o sobre arte en general –Delacroix, Kandinsky, Klee–; escritores que pintan, actividad que se puede entender como complementaria de su obra literaria –Alberti, Antonin Artaud– o como proceso paralelo que tiene el mismo rango que la escritura –William Blake, Victor Hugo, Henri Michaux, García Lorca, Vicente Huidobro–; poetas que, aunque no aspiran a expresarse con los pinceles, se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas o sobre el acto creativo del pintor.

³¹ Filóstrato El Viejo, *Imágenes*, Madrid: L.A. de Cuenca, M.A. Elvira, 1993, p. 33. Quien no ama la pintura, es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que le ha sido dada a los poetas –pues tanto éstos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los hechos y apariencia de los héroes– y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón.

³² Filóstrato El Viejo, *Íd.*, p. 162. Para el atento observador, el arte de la pintura mantiene un cierto parentesco con la poesía, ya que ambas se sirven por igual de la imaginación. Los poetas introducen en sus escenarios a los dioses, junto con todo aquello que revela la majestad, solemnidad y seducción; del mismo modo actúa la pintura, indicando con sus trazos lo que los poetas expresan con palabras.

³³ Jean Georges Noverre, *op. cit.*

³⁴ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 928.

LÍMITES INTERDISCIPLINARES

Límite significa, sendero o camino marcado que determina una zona. Marcar los límites de una disciplina obliga a ubicarlas en departamentos estancos porque en realidad, las generalidades y particularidades que determina cada lenguaje son relativas y la objetividad con que pueda expresarse está en el límite de la subjetividad, de modo que resulta tarea ardua y poco necesaria para esta investigación. Por el contrario resulta más sugerente aceptar de primera mano las zonas que comparten en el *universo creador*.

Hay diferencia entre las artes verbales y las artes visuales, al igual que las hay entre las artes y la naturaleza. Pero en ambos tipos de relación se trata de una diferencia limitada, de una diferencia sometida a límites. Cabe entender estos límites de la diferencia en varios sentidos y aquí conviene traerlos todos a colación. Por un lado el límite puede ser la línea de demarcación que separa de lo otro, la divisoria entre lo propio y lo ajeno. Así los límites de la diferencia serían los que configuran la diferencia misma, el borde sobre el que la diferencia con lo otro se da. Por otro lado los límites de la diferencia, cuando implican la idea de una diferencia limitada, pueden referirse al alcance de dicha diferencia, hasta dónde llega, hasta que extremo lo comparado es diferente. Esta acepción presupone que la diferencia limitada con la semejanza, y más allá de los límites de la una se alcanzan los de la otra. La comparación sería con elementos hasta cierto punto diferentes y hasta cierto punto semejantes.³⁵

Cada disciplina sostiene su propia identidad sin necesidad alguna de adquirir supremacía respecto a otra; cada lenguaje posee formas de expresión que lo hacen más o menos apropiado respecto a otro pero sin rivalizar por su superioridad; cuando las *piezas*



39.

Salvador Dalí, *Ola Lorquita*, 1927.

³⁵ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 30.

menores del arte se descontextualizan o cuando se les otorga un valor determinado respecto a otro «arte» inician una andadura por el camino de la interdisciplina situándose en el cónclave de estas, traspasando los límites supuestamente establecidos.

Las formas de correspondencia entre las disciplinas y los trabajos conjuntos denotan, según la crítica, una separación sustantiva de la mimesis, descubriendo nuevas formas expresivas. Siendo esto una verdad a medias habría que recordar que, dependiendo de la observación que se haga de la naturaleza, la imitación se ceñía a una única forma, inagotable por cuanto tiene de infinita la naturaleza, y un único lenguaje, pero siempre con la dicha de la interpretación humana. En los escenarios naturales confluyen todas las formas de expresión, es el espectador quien hace una lectura bajo una única perspectiva.

El arte es lo que hace equiparables música, danza, poesía; lo que comparten es lo que de verdad es el arte, lo que significa arte es lo que los hermana. «¿Acaso la literatura que está destinada a ser leída antes que oída no puede inducir al arte plástico puesto que de esta suerte exige la vista?»³⁶

Souriau hace un experimento con la música tratando de producir un gráfico a partir de los movimientos producidos por las vibraciones de la música. Este grafismo resultante lo compara minuciosamente con un arabesco encontrando afinidades y diferencias, pero llegando a la conclusión de que «el parentesco entre la melodía y el arabesco es indiscutible» y que «las diferencias entre el espacio visual y la dimensionalidad sonora de los intervalos, demuestra la existencia de una especie de medio artístico común, fundado por el espíritu creador.»³⁷ Este experimento podría realizarse con todas las disciplinas. En capítulos posteriores se verá cómo la representación bidimensional de las disciplinas que intervienen en esta investigación genera imágenes análogas y su parecido despierta un especial interés en los parámetros pictóricos. El experimento de Souriau es otra forma de establecer analogías entre las disciplinas desde una perspectiva plástica que puede considerarse a fin al modo en que son escritas algunas partituras contemporáneas, cuyos registro gráfico procede de las vibraciones emitidas por el sonido musical.

Dentro de esa herencia que legó el arte finisecular a las empresas del futuro hay que citar la persistencia con la que se sigue promoviendo el proyecto de la integración de las artes, y, de manera más específica, entre la música, la pintura y la poesía; su vigencia está alentada, sin duda, por la firmeza con la que se apuesta por la eliminación de los límites creativos, considerados como rémoras de una visión de las artes demasiado plana y lineal. El empeño por encontrar otras formas de contemplación de la pieza de arte configura una vía de conocimiento y un trabajo que aún afanosamente exploraciones desde cada entidad particular morfológica. Una vez más, el intercambio de ideas y afectos y las constantes discusiones que fluye en las relaciones humanas, contribuyó a que estos ideales culturales fueran metas comunes.³⁸

Antonio Monegal pone en un ejemplo que ilustra muy bien la ruptura de los límites y la fusión de las fronteras. Cuando se ve no sólo el objeto en sí, tal y como existe,

³⁶ Eutinne Souriau, *op.cit.*

³⁷ *Id.*, p. 267.

³⁸ Carolina Corbacho Cortés, *Literatura y arte: El tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 137.

sino lo que con lleva y las infinitas perspectivas que condicionan la contemplación, la cuestión varía sensiblemente. Él se refiere a un juego muy popular en las escuelas de Estados Unidos, llamado *Mostrar y contar*. Este juego está relacionado con lo afectivo pero es aplicable al tema porque las *piezas menores del arte*, que se analizan, si se descontextualizan, si se muestran en otro espacio y se reflexiona sobre ellas se pueden contemplar como obras en sí misma. El juego consiste en un ejercicio didáctico en el que los niños traen algún objeto de su casa, lo muestran a la clase y cuentan algo sobre él. El paso del *mostrar* al *contar* se puede entender como el proceso de dotar al objeto de sentido, de hacerlo significar algo más de lo que meramente es, de lo que se ve que es simplemente al valor que adquiere por todo lo que no se ve observando el objeto como objeto (juguete en este caso).³⁹

Si al hablar de un objeto se hace referencia a todo lo que le rodea, si al hablar de una disciplina, se considera también por todo lo que le rodea, a las obras de estas disciplinas se les dará el valor y se les considerará por lo que les rodea, es decir contemplándolas en su conjunto y dándoles más significado que el que aparentemente tienen. Si esto sucede ya se está entrando en zonas pertenecientes a otros lenguajes y si se consideran cuestiones fundamentales donde lo humano y personal se funde con lo artístico, aún sin pretenderlo, se ha puesto de manifiesto la virtud interdisciplinar. Todo objeto convencional, descontextualizado, en el cual se reconocen una características determinadas, deja de ser el objeto en sí mismo para pasar a ser lo que el espectador, dueño o artífice, es capaz de ver.

El movimiento simbolista recupera algunos de los ideales formulados por el romanticismo y parnasianismo, el arte vuelve a mirar la trama compleja que engarza todas las disciplinas cuando auspician por un mismo proyecto. Mallarmé es un ejemplo representativo de lo que concierne a las letras. Genera interrogantes sobre las posibilidades del lenguaje y las palabras al margen de la sencilla recurrencia de sus significados semánticos, iniciando un juego caligráfico que de alguna manera materializa la fusión de la plástica y las letras. Su obra un *Coup de dés* está concebida con el conjunto del libro total, dado que tiene en cuenta las posibilidades icónicas de la página para incrementar la permutabilidad de los signos en el espacio visual. El resultado es una nueva configuración del objeto poético donde las melodías trascienden la linealidad.

Hay que considerar la importancia que tuvo la música en el contexto de estas fusiones, según viene evocándose desde la antigüedad. «Los modernistas parten de una conexión órfica de la poesía, en el pensamiento de que la interrelación de la música y de la palabra es imprescindible para la búsqueda de los enigmas oraculares que pretende alcanzar el poema: Así, la poesía es *canto* y no *cuento*, como contemplación poética de los objetos, «la imagen saliendo de ensueños inspirados por ellos.» Lo que se pretende no es una simple relación armoniosa de sonidos para halagar el oído, sino potenciar al máximo las asociaciones mentales que quedan más allá de las denotaciones léxicas.»⁴⁰ Así lo propugnaba Wagner que a través de sus escritos y sus composiciones manifiesta la necesidad de conciliar las virtudes de las disciplinas para acercarse a la construcción de un lenguaje ilimitado. Plantea una ópera drama en la que la música funciona como aglutinante para conciliar todas las disciplinas. «En su Obra de Arte Total, música puesta en escena y,

³⁹ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid: Narcea, 1981, p. 115.

por supuesto, libreto, debían ir totalmente unidos en un fin común. Tomando como punto de partida el movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, Wagner formuló una serie de principios que le ayudaron a demostrar cómo el ritmo y la melodía podían llegar a aunarse con la voz y así generar esa unión de danza, poesía y música que los griegos habían logrado».⁴¹ Los miembros del grupo *Mir Iskusstva*, con influencia de Wagner y del movimiento simbolista, querían educar al público y mostrarle las tendencias emergentes del resto de Europa, por otro lado aspiraban a lograr unión en las disciplinas: diseño, música y libreto, en artes escénicas, complementarias en la consecución de un fin artístico. Con esta filosofía de vida nacen los Ballets Rusos, el ballet Triádico, etc.

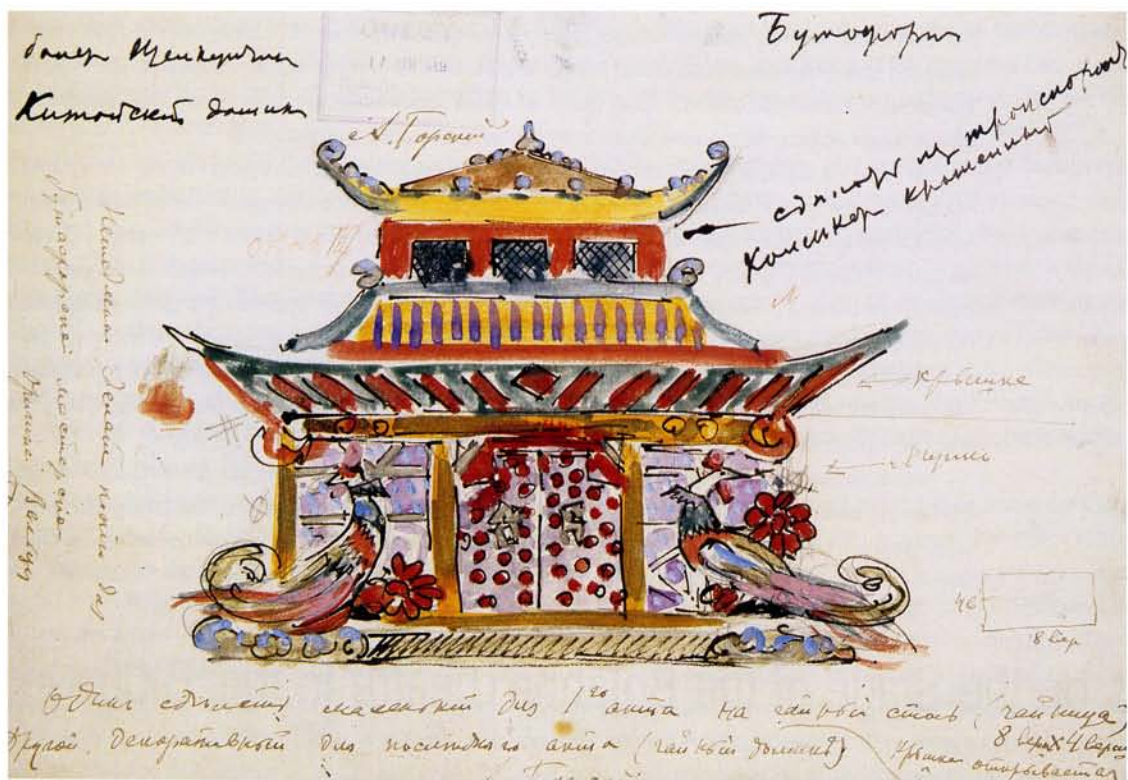
En resumen, las disciplinas del arte son los lenguajes de expresión del arte, éstos se canalizan por un medio: sonido, palabras, movimiento, color, formas, etc. Todas ellas exigen de disciplina –rigor– para fraguar en el seno del artífice. Las disciplinas comparten afinidades y aguardan diferencias, el límite de cada una no es una verdad única ni absoluta, es relativo a los parámetros en los que se desarrolle, no ya la propia disciplina, sino la obra del artista.



40.

Alexandre Benois, Stravinsky tocando el piano para *Petrouchka*, 1911.

⁴¹ Ana María Abad Carlés, *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*, Barcelona: Alianza, 2004, pp. 124–138.









39.

La Bruja Carabosse en *La Bella Durmiente*, 1989.



40.

I. A. Vsevolozhsky, bocetos para el vestuario de la Bruja Carabosse, en *La Bella Durmiente*, 1890.



41.

El Rey de los Ratones en *El Cascanueces*, 1989.



42.

I. A. Vsevolozhsky, bocetos para el vestuario de El Rey de los Ratones, en *El Cascanueces*, 1892.

Avril 43. AUX CARESSES SAUVAGES DE LA
 VILLE mille poils extraouverts et fixe d'habitude
 en musique aux yeux et longues traînées de
 claires agitées et folles dits et éclaboussés en gisants
 usées et peintes aux tresses nacrées distillées
 et goulées d'arabes entrainées aux carapaces distillées
 et aux branches et aux tentures soulées et aux carapaces
 et aux infortunes découvertes en digestions et piécées
 de point en long prises fastueuses arabesques
 et tournelles des décompositions et larmes aux arcs
 aboussés et pastonnés cabours arrachés en parfums
 en couronnes et diaboliques défilés repues aux
 drosses accomodées disparu et défait si
 de tout long trait révolte en enveloppée
 du en forêt aux tranches crochues d'indur-
 rées à pleine chair et os déployés
 et aux velum claquent des
 drosses en flammes et en adieux
 goulées en flammes et en adieux
 de miroirs singeant l'apparition
 rainée au fond de lacs du soleil drosses
 signant à grands coups de brosse les trois
 arts du buffet entouré dans le fouillis
 des poils de la fourrure bouillant
 et coupe la ventre ouvert sur la lumière
 grands traits du toit glacé du drap tendu de
 l'armure d'eau criée à la fenêtre de toute
 et force du gai bouquet en effluves parures à
 suite d'humour et risqué imaginée.

I
 Mardi 5 novembre 40
 AU BUCHER EN
 FEU OÙ GRILLAIT
 NUE LA SORCIERE,
 JE ME SUIS AMUSE
 DU BOUT DES
 LEVRES DE CETTE

II
 APRÈS MIDI D'ARRA-
 -CHER DOUCEMENT
 AVEC MES ONGLES
 LA PEAU A TOUTES
 LES FLAMMES

A UNE HEURE CING
 DU MATIN ET PLUS
 TARD MAINTENANT
 TROIS HEURES MOINS
 DIX MES DOIGTS

III
~~SENTAIENT~~
 ENCORE LE PAIR
 CHAUD LE MIEL
 ET LES JASMIN

EL TRÁNSITO DE LA PALABRA: POESÍA¹

El nacimiento del poema puede ser variadísimo. Cualquier sensación física, cualquier impresión social, una idea que se le pasa a uno por la mente, el recuerdo de lo que hemos vivido, una emoción profunda. Lo importante es la transformación que realice el poeta con ese impulso inicial.



El Génesis narra
el origen del mundo. Se dice que
Dios, por medio de la palabra, fue creando todo
cuanto existe hoy en el universo, con su palabra dio órdenes y se consolidó la Obra de la Creación. Tal vez esta sea la determinación más contundente del término *palabra* y partiendo de dicha premisa todas sus atribuciones se doblan ante el sentido casi sagrado de la palabra misma. La palabra puede conocerse por medio hablado o escrito, puede construir un texto con fin informativo, literario, abstracto o concreto. A veces es difícil marcar las pautas de su aplicación literaria por las inevitables interferencias que tiene de la vida ordinaria porque es factor imprescindible de toda la actividad humana. Todo esto, que sin duda puede distraer de la atracción más pura del lenguaje y sus infinitas posibilidades, y por ende, de la palabra en sí, también enriquece su ya prolijo patrimonio.

Nadine Gordimer comenzó su discurso en la entrega del Premio Nobel diciendo «en el principio fue la palabra.»² Tanto si fueron las palabras –no como hoy se conocen, es

¹ Conviene determinar qué se entiende por poesía. No interesa la poesía como concepto abstracto, ni por lo que a la filosofía o la estética se refiere. Interesa la poesía en el contexto de la literatura, como disciplina del arte, como género literario. Pero tampoco se pretende estudiar el género desde la perspectiva de la filología, ni sus bases –la métrica, la rima entre otros motivos porque la poesía que se tratará será la visual– sin embargo sí que hay que abordar un concepto poético para poder discernir con meridiana claridad lo que las formas visuales de la poesía proporcionan a las *piezas menores del arte* y cómo y por qué se puede calificar el trabajo de otras disciplinas como «poético».

² Nadine Gordimer, *Escribir y ser*, Barcelona: Península, 1997, p. 165.

decir, si fueron sonidos— las primeras manifestaciones del hombre, o si fue la representación gráfica, el hombre, ante la necesidad apremiante de expresarse, tratará de imitar sonidos que favorezcan su comunicación. Estos sonidos, con el paso del tiempo, evolucionan y constituyen lo que hoy entendemos por lenguaje.

El lenguaje y la comunicación sientan las bases de la literatura, es su materia prima, y por tanto la de la poesía. El universo no obedeció a órdenes lingüísticas como narra el *Génesis*, esto es simplemente un recurso literario que a modo de metáfora explica la creación del mundo. Pero sí que hubo una fuerza sobrenatural, y la ciencia lo confirma, que removió el universo, y en este trance se produjeron sonidos, estos anunciaban el descubrimiento que el hombre haría sabiéndose poseedor de una voz para simular y repetir esos ruidos y emitir órdenes. De este modo se inició la comunicación entre dos medios para lograr un fin.

Y si el lenguaje hablado pudo proceder de la imitación del sonido, la escritura estaría entonces ligada a la imitación de las formas de los elementos de la realidad, lo que llevaría en un proceso de esquematización hasta el signo. Este proceso de esquematización que se observa en el arte desde el Paleolítico al Neolítico parece predominar también en los primitivos actuales.³

Así pues, el hombre quiso imitar los sonidos y empezó a hablar; quiso imitar las realidades tridimensionales que le rodeaban y empezó a trazar líneas.

Partiendo de la base de que estas dos actividades —emitir sonidos, trazar grafismos caligráficos— del ser humano se desarrollan de forma paralela, se puede entender la poesía como la disciplina artística donde confluyen la poesía escrita, sin desdeñar la riqueza plástica de sus más variadas e ingeniosas formas caligráficas, y la poesía declamada, en cuyos orígenes ancestrales se averiguan lógicas afinidades con la música.

LENGUA O LITERATURA

Por lengua se entiende el empleo del lenguaje —vocabulario conforme a una gramática específica— con una exclusiva finalidad comunicativa, es decir, no como medio artístico para decir nada; sin embargo literatura se refiere a una de las disciplinas del arte que emplea el lenguaje, las palabras y sus formas, para crear con fin artístico.

Lengua es el sistema de los signos y de las relaciones entre los signos en cuanto que todos los hablantes les atribuyen unos mismos valores [...]. La lengua no expresa el lado singular de las cosas, sino su aspecto genérico, colectivo, lo que hay en común entre ellas.⁴

La lengua no es poesía, la poesía se sirve de la lengua. «La labor poética consiste en modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua porque esa modificación es condición necesaria de la poesía»⁵. La poesía debe comprender los contenidos anímicos tal y como son, «únicos en la intensidad de sus elementos sensoriales; perceptibles sintéticamente en su complicación. Pero la lengua no puede transmitir esa unicidad por ser genérica, ni sintéticamente esa complejidad por ser analítica. Para convertir la lengua en un instrumento poético es preciso

³ Gelpi, *Estudios sobre la escritura*, Chicago: University Press, 1952, p. 23.

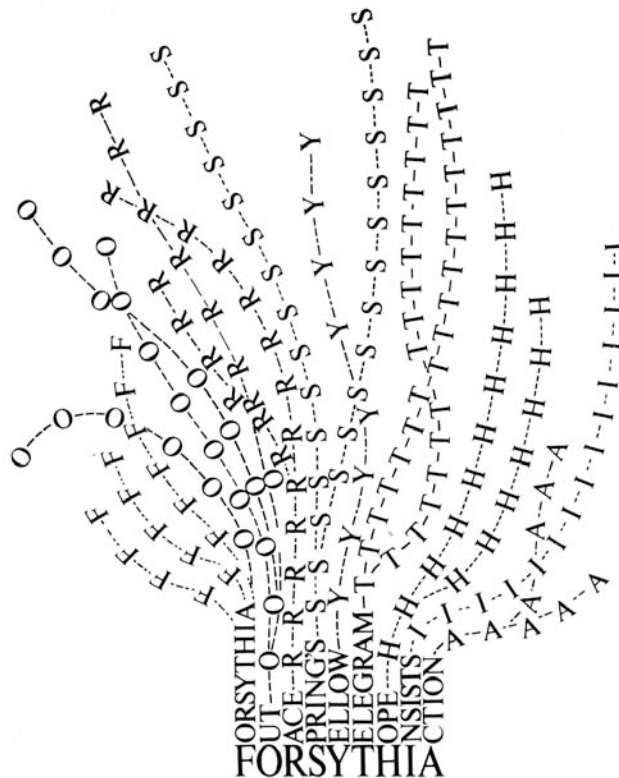
⁴ Carlos Busoño, *Teoría de la Expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966, p. 62.

⁵ *Id.*, p. 63.

hacerle sufrir una transformación.»⁶ Valiéndose de procedimientos el poeta debe someter la lengua a una serie de cambios a los que Busoñó llama *sustituciones*. «Sin procedimiento, es decir, sin sustituciones no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir.»⁷

Antes de debatir sobre la lengua y la poesía, debería quedar clara una definición de literatura, ya que la poesía es un género literario.

La literatura es un lenguaje del arte. Pero ni todo lo escrito es literatura, ni todo lo que se considera literatura tiene por qué llamarse obra de arte. Sin embargo, como las otras disciplinas –música y danza– la literatura es la vía que emplean los artistas que optan por la palabra como medio de expresión, para traducir la realidad de su *universo personal*. La literatura permite asociaciones inherentes con la música y las artes plásticas. La primera se da por el juego gráfico de la letra, por la musicalidad que deriva de sus lecturas; la segunda por las imágenes que pueden configurarse, por ejemplo, según la disposición de las letras y las palabras sobre una hoja. No es casual, pues, reconocer el valor de obras donde un mismo autor maneja con maestría dos disciplinas. La correspondencia entre estas disciplinas viene dada por su condición natural y goza de continuidad en la vida personal del artista. (Fig. 41, 42; Lám. 45)



41.

Mary Ellen Solt, *Forsythia*, 1965.

⁶ *Id.*, p. 66.

⁷ *Ibidem.*

El profesor Spang,⁸ se refiere a la literatura señalando las claves de dicho arte; por su interés y dada la afinidad con el planteamiento de este capítulo, se reproducen los fragmentos principales que ayudan a una mejor comprensión del concepto «literatura».

Uno de los primeros problemas que se plantea es la cuestión de si por literatura se entiende una capacidad y actividad creativa o únicamente, relegando el proceso, su resultado. Los estudiosos de la literatura se han puesto de acuerdo en aceptar las dos acepciones, ya porque se condicionan mutuamente, no hay lo uno sin lo otro. Una incógnita de gran relieve en todas las ciencias del arte es la doble naturaleza, espiritual y material, de las obras de arte y los procesos de elaboración que conlleva. ¿Cómo se materializa la idea, la inspiración en la obra concreta? ¿Qué misteriosas metamorfosis se realizan en el proceso creador? Es posible que todo intento de explicación ha de quedarse corto ante la magnitud del misterio.

En la época del individualismo y de su secuela, el pluralismo, parece ser casi natural que no pueda haber una sola definición de la literatura puesto que iría contra el postulado postmoderno de la multiplicidad. [...]

Ante cada intento de definición general nos enfrentamos con el dilema de la unidad y la multiplicidad. Los fenómenos naturales y culturales se nos presentan como diversidades; nuestro afán como hombres y nuestra tarea como científicos es encontrar las unidades capaces de poner orden y sistema en esta multiplicidad. Mi aspiración es salir del círculo vicioso de la multiplicidad permanente y aparentemente ineludible de las definiciones de la literatura en boga con el fin de encontrar una determinación de validez general.

[...] Para contextualizar nuestras observaciones quisiera presentar como ejemplos tres o cuatro de las más usuales definiciones. En ellas observaremos que a la hora de elaborar una definición se presentan dos posibles planteamientos, el historicista y el teórico. Un procedimiento historicista en principio tendría que acoger y tomar en serio todas las definiciones que se hayan formulado y añadirlas a las ya existentes. Su dimensión es la horizontal abierta hacia delante. El enfoque teórico intenta, en principio, encontrar definiciones supraindividuales y de validez general. Su dimensión es la vertical abierta hacia arriba y abajo. Estos dos enfoques no son irreconciliables, sin embargo, la visión estrechamente histórica impide el encuentro de definiciones vinculantes; tampoco el instrumental puramente teórico garantiza la definición acertada porque incluso para llegar a la abstracción se deben tener en cuenta las aproximaciones anteriores. Salta a la vista que no se puede hacer historia sin teoría ni teoría sin historia.

La definición teórica menos útil es la que se basa en el término latino de literatura, *littera* (letra) y sostiene que todo lo escrito es literatura. [...]

Una definición de esta índole no tiene casi ninguna utilidad porque abarca demasiado y por este motivo no diferencia lo suficiente; y encima comete el error de no incluir la literatura oral.

De índole historicista, pero muy elitista, es la definición que designa únicamente las obras de los grandes clásicos como literatura. Se habla de la

⁸ q.v., cita 5 del capítulo tres, p. 74.

llamada literatura universal, la *Weltliteratur*. No quiero decir que las obras de Goethe, Shakespeare, Dante, Dostoievski o Calderón no sean literatura, pero así no se define el fenómeno, a lo sumo se separan unas obras de otras y en el fondo se afirma que literatura es literatura. Por cierto, en las historias de la literatura se presupone explícita o implícitamente una definición de la literatura, porque en algo debe basarse la selección de las obras que entran y las que quedan fuera.

Un intento de aproximación teórica a la literatura se observa en una definición que probablemente es la más usual en la actualidad. Su criterio es lingüístico y estilístico, es decir, sostiene que los textos literarios se distinguen por su configuración lingüística lograda y destacada. Por ello se habla de las «bellas letras». De hecho, la perfección estilística de muchas obras literarias es notable. [...]

Finalmente, quisiera mencionar otro enfoque teórico muy en boga: el estructuralista. La densidad de recursos y la complejidad de un texto se convierten en criterio de su literariedad. También este intento de definición es hasta cierto punto convincente, porque, en efecto, la mayoría de los textos literarios son complejos y se hallan cuidadosamente estructurados. Pero también lo están textos filosóficos o matemáticos o incluso la descripción de un medicamento. [...]

Dado que nadie niega que la literatura sea un arte les propongo que abordemos la definición de la literatura desde un nivel de abstracción superior. Así incluso podría resultar que hallemos criterios que permitan comparar la literatura con las demás artes. [...]

[...] Sobre la base de cuatro criterios quisiera definir las constantes imprescindibles de la literatura y espero que tal vez sean aplicables también a las demás artes. Estos cuatro criterios son: el substrato, la modalidad y el género, la ficcionalidad y, finalmente, la adecuación de forma y fondo. Veamos brevemente cada uno.

EL SUBSTRATO

Cada arte plasma su mensaje en un material. En efecto, uno de los rasgos diferenciadores de las diversas artes es precisamente el tipo de substrato que utilizan. Colores y superficies la pintura, sonidos en el tiempo la música, los diversos materiales de construcción la arquitectura, los movimientos corporales la danza, etc.

El substrato de la literatura es el lenguaje, la palabra; no sin razón se habla de la obra de arte verbal. El lenguaje como substrato de la literatura se distingue de los demás materiales por dos aspectos: la conceptualidad o referencialidad por un lado y la fonidad, por otro. Es decir, las palabras significan y suenan a la vez. Contienen referencias conceptuales acerca de la realidad, y eso incluso antes de que entren en una obra literaria. La nariz existe ya como palabra y concepto antes de que forme parte del famoso verso quevediano «Érase un hombre a una nariz pegado». El lenguaje es naturalmente el instrumento con el que se realiza la comunicación literaria, y no solo la literaria como Uds. pueden comprobar en este mismísimo momento: no hay conferencia sin palabras.

Todo lo que el escritor quiere comunicarnos y la manera en la que configura la obra de arte verbal en todos sus aspectos de contenido y estructura se

realiza mediante el lenguaje. Ahora bien, cuando se utiliza el lenguaje como mero vehículo de información, como por ejemplo en esta conferencia, en el momento en el que el mensaje haya llegado al destinatario los medios lingüísticos con los que se realizó esta comunicación ya sobran, han cumplido su cometido. El lenguaje se utiliza como medio.

No es así en la literatura, más palpablemente aún en la lírica, pues en ella el lenguaje no solo es medio sino también objeto; como tal lenguaje adquiere un valor particular y permanente, se convierte en objeto artístico que se une estrecha e indisolublemente con la idea que transmite. Los versos gongorinos del famoso soneto 49 de que avisan a la joven que su belleza corre el peligro de que «se vuelva, más tú y ello juntamente/en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», no se pueden sustituir por «tu belleza desaparecerá» sin que se pierda todo el encanto y la perfección artística que hacen irrepetible este verso.

Es obvio que la verbalidad de la literatura es también la causa de que se le clasifique entre las llamadas artes en el tiempo. Su producción y recepción sólo es posible en la continuidad de palabras y oraciones. La literatura comparte esta temporalidad con la música, la danza y el cine. No es posible percibir de golpe una obra de cualquiera de estas artes como ocurre con el cuadro, la escultura o el edificio. Hay que leer primero toda la obra antes de que conozcamos el transcurso y el final. Salta a la vista que esta forma de percepción debe tener repercusiones sobre la forma de recepción

MODOS Y GÉNEROS

El segundo criterio para la definición de la literatura se observa en el hecho de que la forma de recibir las obras literarias es, por así decir, genérica: leemos novelas, cuentos, dramas, poemas, no literatura. Eso significa que la literatura se produce y se recibe irremediabilmente dentro de un modo y un género.

Evidentemente los dos conceptos –modo y género– están interrelacionados, pero no son lo mismo. Por ello propongo utilizar la voz *modo* para las tres unidades de lo lírico, épico y dramático y la voz *género* para sus subdivisiones. Por ejemplo, en el modo épico hallamos los géneros epopeya, novela, cuento, fábula, etc.

La teoría de los géneros es una de las disciplinas más debatidas en la teoría de la literatura, pero también es una de las más interesantes porque ocupa, como vimos antes, el límite o el lugar en el que se origina lo artístico y con ello también la creación literaria.

En líneas generales uno puede figurarse desde fuera el proceso creador dividido en cuatro fases: el arranque es naturalmente el talento artístico y la habilidad artesanal, en segundo lugar, se sitúa la inspiración, la idea y el entusiasmo de crear; en la tercera fase se realiza la selección del modo y del género apropiado y en último lugar se elabora la obra concreta. Ni que decir tiene que esta separación no refleja compartimentos estancos y consecutivos que en realidad se solapan, pero sirve para conceptualizar el proceso creativo y el papel del modo y del género. Los dos ocupan, como se ve, un puesto central en la «formalización» sin ser ellos mismos todavía forma, sino solo potencialidad y posibilidad cada vez más concreta.

LA FICCIONALIDAD

De los filósofos se requiere que busquen la verdad entendiendo ésta como coincidencia de sus afirmaciones con la realidad. Los artistas, y muy particularmente los literatos, configuran una verdad en un mundo posible y libremente inventado. Crean una ficción cuya veracidad no se basa en la servil reproducción documental, sino en la plasmación de un mundo posible, a través de la cual se hace más patente y más convincente la problemática que pretende mostrar, en la que puede relucir, por tanto, la verdad y la bondad de forma más patente que en la mera imitación de un segmento del mundo real.

El mundo creado por el escritor se sustrae al cambio y la fugacidad de la realidad existente. Él puede configurar libremente el mundo ficticio según las necesidades de su obra, es decir, puede crear las circunstancias pertinentes que hacen visibles y asibles la problemática y la temática que le interesa mostrar. Eso significa también que de este modo puede explicitar con más persuasión e insistencia su cosmovisión y su valoración de los comportamientos y del mundo.

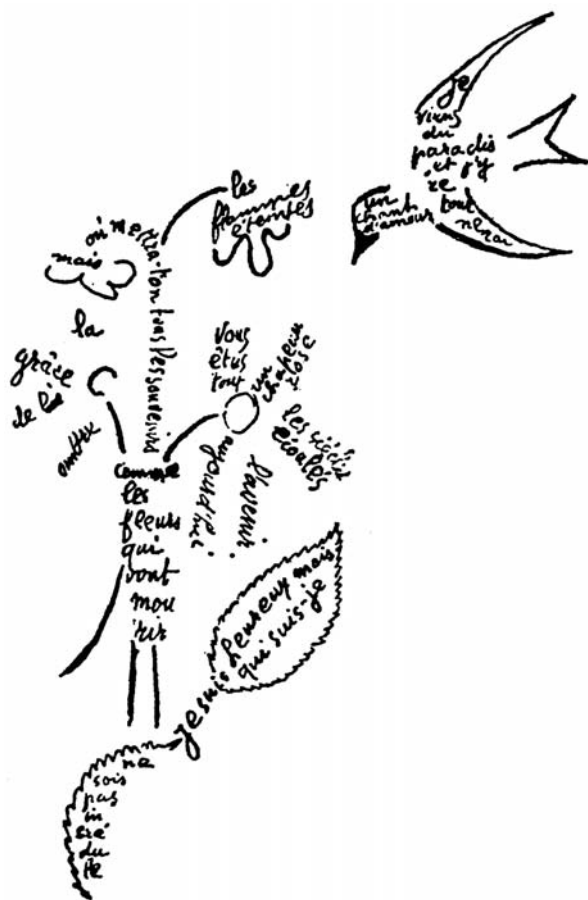
Todos somos conscientes de que no existe la creación desde la nada, una obra de arte que abandona toda vinculación con la realidad ni es factible, ni comprensible, menos aún en la literatura que en otras artes, por el simple hecho de que el material de la literatura mantiene por sí mismo, por su carácter conceptual, la vinculación con la realidad. Hasta en los textos más oscuros las palabras remiten de alguna manera a la realidad.

La ficción literaria se realiza de forma distinta conforme el modo al que pertenece. Por lo menos existen dos tipos distintos, primero los que tienen historia, caso de la épica y la dramática y el que no tiene, como ocurre en la lírica. La ficción «con historia» implica la creación de espacios y tiempos en los que se mueven figuras conflictivas. Lo que distingue fundamentalmente la épica es que su historia es narrada mientras que la de la dramática es dialogada y actuada en la representación teatral. La ficción en el modo lírico evoca estados anímicos, emociones y aspiraciones y los presenta en el poema plasmados con un afán de profundizar y enseñar matices y facetas diversas del mismo tema. Sin embargo no es menos ficticio, ya sabemos que no se debe identificar el yo lírico con el del autor, tampoco son autobiográficos los estados anímicos presentados, aunque el límite entre lo meramente inventado y lo vivido nunca es fácil de trazar.

LA ADECUACIÓN DE FONDO Y FORMA

El cuarto y último aspecto que considero fundamental para la definición de la literatura es la adecuación formal de la obra a su contenido, es decir, al mensaje que el autor quiera comunicarnos.

Según la concepción tradicional, la belleza de una obra literaria y artística es en general la consecuencia de esta adecuación. Si el autor consigue, pues, configurar la verdad y la bondad de manera adecuada, la obra será forzosamente bella. En la literatura ello significa que el autor debe encontrar las estructuras para organizar la totalidad de la obra y los procedimientos idóneos para elaborar los aspectos parciales, las formulaciones lingüísticas, los medios retóricos y métricos para que así la temática y el conflicto hallen su adecuada expresión.



42.

Guillaume Apollinaire, *El pájaro y la rama*, 1919.

No se les habrá escapado que esta formulación es vaga. Tiene que serlo, pues tiene que dar cabida a innumerables posibilidades de configuración literaria. En el fondo cada obra literaria es única e irrepetible en la medida en que el autor ha creado para ella una forma que no ha existido antes y que no existirá nunca más.

Nadie será tan ingenuo de afirmar que toda literatura ya está lograda porque cumple más o menos con los cuatro requisitos que acabamos de ver. Hay obras que se limitan a un mínimo de verdad, bondad y belleza, las hay que funcionan incluso bajo mínimos. En algunas la única verdad es que existen, y nos dejan desamparados de toda expresión de lo que es el hombre y la realidad auténticos. [...]»⁹

En resumen, los géneros de la obra literaria se debaten en un límite que marca el origen de lo artístico determinando qué es literatura y qué no lo es. Los procesos de creación de la literatura son idénticos a los de la

creación de las demás obras de otra disciplina. Su percepción la vincula directamente con las disciplinas que se contemplan en el tiempo, como la música o la danza, sin embargo los límites de las posibilidades plásticas de la palabra la aproximan a la representación plástica. El carácter conceptual de la palabra le convierte en referente inevitable de la realidad. La literatura conjuga conceptos de valor de la vida del ser humano: verdad, belleza, orden, equilibrio, etc. Trabajar con estos conceptos induce, cuanto menos, a la reflexión del autor y del lector, mostrándolos directamente o a sus contrarios. La literatura necesita la concreción, es decir, al autor sin su interceptor no podría crear una obra literaria, o una vez creada quedaría ausente su propósito comunicativo. En definitiva es una disciplina del arte, un lenguaje que se sirve de palabras para su expresión, que como manifestación del arte contribuye a enriquecer tanto a quien lo crea como a quien se deleita con la obra, dándole una categoría estética. La literatura, confirma Anthony Burgess, es la «exploración estética de la palabra.»¹⁰ Ahora bien, la poesía se encuentra dentro de la literatura, participa de todas sus características sumándosele otras diferentes por ser un género literario exclusivo.

⁹ q.v., cita 5 del capítulo tres, p. 74.

¹⁰ Anthony Burgess, *Anthony Burgess*, London: Hutchinson, 1978, p. 115.

EL HECHO POÉTICO

«El arte, la música, la materia filosófica, tienen un resultado único: la poesía». Antonio Monegal inicia con esta cita un capítulo de su obra *En los límites de la diferencia*.¹¹ Todas las disciplinas del arte y todas las manifestaciones se reducen a un único principio: el principio de la poesía. Por este principio todas las referencias de las *piezas menores del arte* que figuran en esta investigación son poesía o tienen poesía. La poesía es una realidad como género de la literatura y es una cualidad, una virtud de la que gozan muchas manifestaciones del arte. La virtud poética es intrínseca a la virtud estética que adquiere y en la que se puede instruir el individuo. El género poético, quizás con rigor más científico, se constituye conforme a unos principios que varían según que épocas, sobre los que se puede teorizar, filosofar y poetizar, valga la redundancia. Así, hablar de una danza poética o una pintura con poesía no es sino el acto de encontrar afinidades entre esto y las pautas que normalizan el género poético. Para Monegal¹² el hecho poético no se ciñe a normas poéticas y formas atrapadas en parámetros preestablecidos, el hecho poético es descubierto por la inspiración, lejos de la mimesis, no está fundado en la percepción de la realidad. Sin embargo, las formas de la poesía, como la metáfora, establecen una conexión entre imaginación y visualidad «ya que todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual».¹³

La palabra poesía ha sido empleada ininterrumpidamente desde que los griegos empezaron a utilizarla significando para ellos «creación», es decir, la plasmación imaginativa del lenguaje y la invención de fábulas y mitos en contraste con la historia que es el registro de sucesos reales. A menudo se ha insistido desde la metafísica más que desde la literatura, en virtud de su carácter «creativo», entendiendo que posee una inspiración sobrenatural o confiere al escritor una cualidad casi divina, ya que entraña una labor que permite a la configuración imaginaria su paso «del no ser al ser». El término viene del griego *póresis* que significa creación. Creación –del latín *creatio*– es el acto de producir una cosa que no existía. Pero la poesía es la creación de lo no existente empleando como material creativo algo cotidiano: palabras. La poesía, entonces, se convierte en el arte de matizar el lenguaje para hacer con él una obra de arte eludiendo el nombre cotidiano de las cosas, decía Ortega y Gasset.

El poeta trabaja con la palabra, la sintaxis y la léxica, el pintor con color, materia, gesto, textura, etc. Poesía es una «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa».¹⁴

En épocas de religiosidad el poeta es visto como un ser divino, a través del cual expresa, en los momentos de inspiración, la voz de los dioses mismos. Platón considera la inspiración como un estado en el que el poeta es poseído por fuerzas extrañas bajo cuyo impulso y dirección se realiza la obra poética. La define por eso como una *manía* divina. Platón examina la esencia de la poesía en su diálogo de Ion. En este se establece por primera vez una verdad estética: que la poesía no es obra de ciencia ni de técnica, es decir, que no procede de la razón. La poesía, según la tesis platónica, se origina de un poder irracional que invade al

¹¹ Antonio Monegal, *op. cit.* p. 83.

¹² *Id.*, p. 92–93.

¹³ Federico García Lorca, *Conferencias II*, Madrid: Alianza, 1984, p. 101.

¹⁴ Real Academia Española, *op. cit.*

individuo y lo convierte por momentos en el instrumento de una voluntad extraña. El poeta es un poseído de las Musas, un entusiasmado en el sentido literal del vocablo, es decir, un hombre endiosado, porque en su seno ha penetrado el influjo divino o el dios mismo. Así como el poeta es el intérprete de la divinidad, de igual manera el rapsoda, que debe recitar o cantar la poesía, cae en el mismo estado para convertirse en intérprete del poeta y transmitir un efecto semejante en el oyente. Se establece así una cadena poética entre el dios, el mero espectador cuyos eslabones intermediarios son el poeta y el rapsoda.¹⁵

En sentido estricto, se llama obra literaria poética si satisface cierta exigencia de ritmo y utiliza ciertas imágenes que le den sentido a la poesía, sin embargo este género literario no podría perder el sentido literario si abriera un surco a la realidad; así que, además de su estructura necesaria, la poesía requiere como elemento base la profundidad de sentimientos, la expresión bella y la visión diferente del mundo. La poesía suplanta el significado trivial de la palabra y le asigna otro valor, pero éste no lo percibe hasta que se activa la composición del poeta para que sea el instrumento creador y recreador de la expresión de cada individuo.

El poema tiende a la individuación del significado y es tanto más poético cuanto mayor sea tal individuación. «El poema alcanza un grado más elevado de perfección en la medida en que posea un contenido menos genérico. Si aceptamos que ello es así, estamos obligados a considerar la singularidad del significado como uno de los ingredientes indispensables de la poesía, puesto que es precisamente el cumplimiento de esa cualidad lo que a la poesía otorga el pleno ser.»¹⁶ La poesía es o debería ser personal y única y, como toda disciplina del arte, estar dirigida al individuo que la desee. Su individualidad se logra desde la desconceptualización de su contenido y a través de un uso inusual y selectivo del lenguaje ya que el empleo de construcciones colectivas y de pluralismo lingüístico resta toda excepcionalidad al mensaje y al contenido.

La poesía ha comenzado siendo un mito, una fábula, un modo diferente, sin duda simbólico, de expresar sentimientos del mundo y de la vida.¹⁷ El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras; por muy glorioso que sea el éxtasis del poeta, lejos de la madurez verbal y la riqueza lingüística, su creación se verá dañada y mermada. Al pintor que quería crear versos en sus ratos libres, porque no le faltaban ideas, Mallarmé solía amonestarle insistiendo que los versos no se hacen con ideas, sino con palabras. Al fin, tanto los partidarios como los detractores de la parte racional o espiritual de la poesía, doblegan esta teoría en favor de la importancia de las palabras y el uso hábil que se haga de ellas. De lo contrario no hay poesía.

Pero si se supone lo contrario, si se piensa que las palabras pueden retener algo más que conceptos y si se añade que ese «algo más» es lo que hace poética la expresión, se habrá arribado a una costa rigurosamente antípoda de la tradicionalmente habitada. Los procedimientos, las sustituciones poéticas, son el

¹⁵ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Carlos Bausoño, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 111.

único medio para transmitir tal como es una realidad psíquica, en la cual, se entrelaza lo conceptual con lo sensorial y lo afectivo.¹⁸

EL NACIMIENTO DE LA POESÍA

Martín Heidegger en su obra *Arte y Poesía* hace un exhaustivo discernimiento sobre las raíces de la poesía –en abstracto–, sin recurrir a métodos historicistas, como género literario y por tanto como disciplina del arte. Atiende a su condición comunicativa, se refiere a ella por su vinculación con el lenguaje, con el habla como herramienta de trabajo; a su ingenuidad o culpabilidad respecto a cuanto condiciona el habla del individuo; la entiende como la instauración de un bien compartido. Justifica así su punto de partida:

La poesía de Hölderlin es sólo una entre muchas. De ninguna manera basta ella sola como modelo para la determinación de la esencia de la poesía. Por eso nuestro propósito ha fracasado en principio, si entendemos por «esencia de la poesía» lo que se contrae en el concepto general y que vale igualmente para toda poesía. Pero esto general que vale igualmente para todo particular es siempre lo indiferente, aquella «esencia» que nunca puede ser esencial. Buscamos

[illegible]

¹⁸ Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 62.

precisamente lo esencial de la esencia que nos fuerza a decidir si en lo venidero tomamos en serio la poesía y cómo; si junto obtenemos los supuestos para mantenernos en el dominio de la poesía y cómo.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera «expresión» del «alma de la cultura». [...] Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo.¹⁹

Por lo general, el poema nace por el encuentro de dos palabras que no parecían poder reunirse o que sin el hecho poético irían siempre unidas de otro modo. El sentido y fin del poema no responde a un canon explicable, ni se ciñe a una ley visible o conmutable por ninguna coherencia que pueda definirse pero determinados principios lo aproximan más a su propósito artístico. Se trata de una ilación o una necesidad que transporta al lenguaje al ámbito del arte. Esta reyerta del lenguaje se percibe en sentido más estricto observando las piezas que registran el proceso creativo. Cada verso que el poeta escribe acucia su imaginación emotiva y le mueve a nuevos hallazgos, que a su vez le despiertan otros y a sucesivas correcciones, y así hasta el final.

Son pues las palabras mismas del poeta, las que operando sobre su autor, originan la sucesión expresiva. Un primer sintagma lírico actúa como piedra que se arroja a un estanque y provoca un movimiento de ondas concéntricas. Cada frase que el autor concibe como definitiva imprime al movimiento del poema una dirección irrevocable, que, naturalmente, excluye, por su mera existencia, muchas otras posibles en aquel momento, a partir de las cuales podrían haber nacido impulsos diferentes.²⁰

El lenguaje es prácticamente interminable y es, en sí mismo, un aprendizaje. Hay una multiplicidad de posibilidades que se abren en cada momento de la expresión y a la que seguramente se refería Valéry. Cuando se produce esa especie de iluminación primigenia, ese hecho inexplicable que es el nacimiento del poema, a uno se le ocurren con rapidez vertiginosa una serie de posibilidades, de ahí la llamada de atención de Baudelaire: corregir es más importante que hacer. Y esto significa que, en el mismo momento del hacer, surgen esas posibilidades. ¿Cómo elige uno entre ellas? Valéry sugirió que no sería insensato publicar las diversas variaciones de un poema. Eso enseñaría bastante sobre el quehacer poético y lo que se podría llamar vagamente la «artesanía poética»²¹ Y así nace el poema y así se materializa la poesía en una obra. Esta idea de Valéry coincide con uno de los propósitos de la investigación potenciando el valor de las *piezas menores del arte*. (Fig. 43; Lám. 43, 47, 48)

La poesía no transmite conceptos, la poesía esboza pensamientos, incluso reflexiones espirituales, sentimientos o hasta realidades objetivas, como pueda ser un paisaje, pero bajo el prisma de una visión personal, la del poeta, que selecciona la forma de expresarse en aras de la revelación de unas apreciaciones personales que son exclusivas suyas

¹⁹ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 127.

²⁰ Carlos Bausoño, *op. cit.*, p. 31.

²¹ Roberto Juarroz, *Poesía y creación*, Buenos Aires: Carlos Lohé, 1980, p. 25.

y cuyo propósito es transmitirlo al lector u oyente. Si bien la imagen vista por el poeta nunca será la misma que la del receptor sí será más a fin que la imagen creada por un mensaje meramente informativo puesto que el mensaje poético condiciona, aún sin quererlo, la recepción del lector.

Lo poético aparece cuando lo analítico del lenguaje se torna en sintético, o cuando lo genérico de ese mismo lenguaje se particulariza. La expresión va haciéndose más poética conforme se va disminuyendo el carácter analítico y genérico propio de la lengua. Para que exista poesía es necesaria una sustitución realizada sobre la lengua.²²

En referencia a dos textos, uno poético y otro informativo, se analizan observando cómo la participación sobre el tema del primero es traducible y sería posible expresar ese mismo contenido y con el mismo significado, de otra manera; en la poesía el «cómo» de la participación es intraducible, el contenido no puede modificarse ni expresarse de manera alternativa. Ambos textos invitan a participar. Participar significa hacer que otros tomen parte de algo. En el primer caso se invita a una reflexión paralela del tema expuesto, en el segundo caso, poético, se hace posible aproximarse a lo que se siente y se vive desde la experiencia creadora del poeta «compartiendo las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano».²³ Hay enormes diferencias entre textos comunicativos no literarios ni poéticos y los que sí lo son: los primeros informan y comunican, no participan de experiencias personales ni de sentimiento alguno y son tratados con mayor objetividad; el segundo, lo literario, sí; aquellos persiguen, exclusivamente, el aspecto significativo del lenguaje, el segundo la musicalidad del sonido, el contenido y el vacío de lo que no se dice, y todo un programa conciso de normas poéticas, las del verso, verso libre, la prosa, etc.

El poema no está hecho solamente de palabras. Está hecho también de silencios, como la música. [...] El poema está hecho también de silencios que rodean a esas palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. Por eso aquello de Mallarmé: no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están. ¿Qué es estar presente en algo? ¿Es simplemente el hecho físico y material, definible, de esta constancia efímera y transitoria de un hombre que está aquí? ¿O la presencia de algo es aquello que, aunque invisible y lejano y pasado, permanece y se nos clava dentro? La poesía actúa por ausencia.²⁴

En la poesía hay algo distinto a la conciencia científica, que la supera sin eliminarla del todo. Nace del *universo creador* del artista alimentado de todos los elementos que se conjugan en su existencia de manera consciente e inconsciente, y con el propósito de establecer una comunicación literaria y poética entre creador y receptor.

²² Carlos Busoño, *op. cit.*, p. 64.

²³ Johannes Pfeiffer, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 16–17.

²⁴ Roberto Juarroz, *op. cit.*, pp. 16–17.

COMUNICACIÓN

El pensamiento en el poema no posee una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente como medio para otra cosa, que sí es esencial: la emoción, sensorial o sentimental, que es la encargada de darnos la impresión de que quien nos habla desde la composición poética es una persona. De ahí que en poesía no se constituya como un reparo el carácter tópico del pensamiento. Es más, el pensamiento en la poesía casi no puede ser otra cosa que un lugar común, puesto que lo importante en ese género literario es comunicar experiencias humanas que, aún vividas individualmente por alguien –por el protagonista del poema– pueden hacer partícipes en alguna de sus estructuras fundamentales a un conjunto de individuos. Hay toda una tradición creadora que niega que la poesía comunique cosa alguna; –Poe, Mallarmé, Baudelaire, Novalis– y discute sobre el concepto de comunicación que es rechazado por algunos pensadores en nombre del carácter imaginario y objetivo de la obra de arte.²⁵

El poeta comunica la representación de la realidad que se forma en la pupila de un personaje: la realidad exterior a él o la realidad que le es interior. En ambos casos, lo importante es que el lector asume por contemplación lo mismo que el autor ha contemplado: la representación que imagina como propia de su criatura.²⁶ Esta comunicación enarbolada por el poema como medio que emplea el poeta es la misma que se contempla respecto de la música o la danza. Las tres disciplinas confluyen en análogas formas de abrir sus universos creadores a la materialización de la obra de arte. En todo caso nunca será una «expresión inmediatamente vivencial» siempre habrán sufrido una cierta mutación de base, síntesis de la imaginación de las alteraciones del lenguaje verbal, caso de la poesía y del carácter interpretativo que exige todo acto creativo.²⁷

Para aducir a un ejemplo extremo de «realismo literario» no importa la coincidencia exacta entre un relato poemático y el hecho real en el que tal vez se base. Ambos universos, el de la realidad y el de la fantasía, son impermeables entre sí, bien que en otro sentido se correspondan en cuanto que el segundo es expresión del primero. La relación entre poema y vida se parece a la relación que media entre dos líneas paralelas, que sin tocarse nunca cada una de ellas sigue la evolución de la otra en una mimesis perfecta. Tómese esta comparación de todos modos con cierta reserva, porque el arte no es la reproducción exacta de la vida al modo de una curva respecto a su paralela, sino que es su contemplación sintética. No se ha de creer que el arte es la vida, ni tampoco que el arte no tiene nada que ver con la vida.²⁸

Aunque el poeta no se compromete en términos de realidad con lo que literalmente dice su poema, el hombre genérico que hay en el poeta se compromete con el universo de la realidad que se ha creado en la obra de la cual es protagonista. O de otro modo, quien habla en el poema no es el poeta pero sí es la imagen del ser humano que existe en el *universo personal* del artífice.²⁹

²⁵ Carlos Busoño, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ *Id.*, p. 29.

²⁷ *Id.*, p. 26.

²⁸ *Id.*, p. 28.

²⁹ *Id.*, p. 29.

Interesa la relación entre la poesía y la vida interior, la profundidad del ser humano no para comprender y explicar totalmente al hombre, sino con el propósito y la ambición de discernir un poco mejor sus fundamentos, su hondura, sus alcances, sus misterios de fondo. Entonces se terminaría por comprender que toda vida puede desembocar en la poesía aunque sólo el individuo dotado con una virtud literaria podría transformar esa realidad vivida en poesía de género.

Pasamos nuestras vidas intentando interpretar a través de las palabras las lecturas que hacemos de la sociedades, del mundo del cual formamos parte. En este sentido, en esta participación inefable e inextricable, la escritura es siempre y simultáneamente una exploración del yo y del mundo; del ser colectivo y del individual.³⁰

La poesía habla por medio de la palabra, habla del poeta, de su vida, de su universo y del mundo creado en la obra; no es una disciplina redentora ni se le atribuyen efectos dóciles de enajenamiento. Su condición de éxtasis le viene dada por una excesiva áurea de literatura fantástica que fácilmente podría desmitificarse, sin perder por ello toda la hermosura que posee, sobre todo, sin dejar de ser una vía de comunicación.

FUNDAMENTOS DE LA COMUNICACIÓN

El poeta es un creador que, en el instante de intuir una realidad nueva, sea la que fuere, se ve constreñido y alterado a la vez por resistencias de toda índole que ha de tener en



44.

Cáliz, 1628.

³⁰ Nadine Gordimer, *op. cit.*, p. 166.

cuenta y desde las cuales actúa para establecer la comunicación. La invención artística tiene libertad, pero dentro de un espacio acotado que no es lícito sobrepasar. «El poeta sólo imagina y comunica aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar.»³¹ En su *universo creador* este artista, el poeta, siente el impulso que genera la necesidad de decir algo, eso que va a decir será fruto de una imaginación, de un deseo, un sueño, o simplemente contar lo vivido, pero al someterlo a la disciplina de un lenguaje se transformará, siendo ya una obra, no sólo un pensamiento vago, ni un esbozo indefinido. Que el poeta deba contener el impulso originario significa que toda obra de arte en el momento de su concepción debe luchar contra su propio lenguaje –en este caso el poético– sus leyes y principios, defendiendo su riqueza y su grandeza virgen, en aras de un resultado equilibrado entre lo que quiso decir y lo que se logra decir de manera literaria. La comunicación por tanto, busca conjugar los fundamentos internos y externos que determinan la concepción de la poesía.

Gil de Biedma plantea tres modos de entender la comunicación en su capítulo referido a la obra de Eliot. La idea de comunicación más aceptada entre los espectadores del arte queda expresada en la definición de arte dada por Tolstoi: «evocar un sentimiento que uno ha experimentado, y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento». Tolstoi se plantea primero la experimentación, luego la evocación y por último la transmisión, pero no queda claro si lo que comunica es lo experimentado o lo experimentado al evocar. Tampoco se matiza porqué tiene necesidad de comunicar esto en forma de obra de arte, insistiendo, de nuevo, en conceptos referentes al arte, en general, pero que ayudan a concretar el tema de la comunicación poética. William Wordsworth, introdujo la idea de la poesía es comunicación; «la poesía nace de la emoción revivida en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción emparentada con la que era antes objeto de contemplación, se produce de modo gradual y llega verdaderamente a existir en la mente». Para éste el momento clave no es la contemplación de una emoción sino la experiencia de ella, para aquél el poema se ciñe a transmitir las emociones vividas sin ordenarlas, sin modificaciones, así el poema transmite no comunica. Para Gil de Biedma «la inconveniente (de concebir la poesía como transmisión) reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado– en tanto que contempladas, no en tanto que vividas».³² La definición de Bousño es afín con la de Tolstoi: «transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Realmente leer un poema no es sinónimo de revivir las sensaciones experimentadas por su autor.³³ «Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético; escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta».³⁴

³¹ Carlos Bausoño, *op. cit.*, p. 33.

³² Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, Barcelona: Crítica, 1994, pp. 24–25.

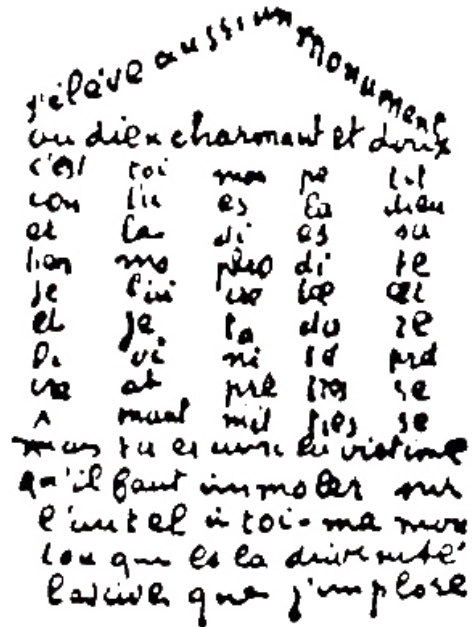
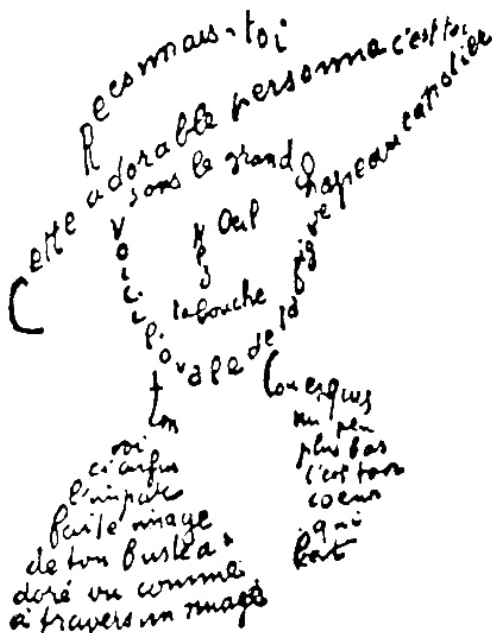
³³ *Id.*, p. 26.

³⁴ Thomas Stearns Eliot en Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 26.

El poema no es solamente un medio de comunicación, una vía de transmisión, el poeta trabaja con experiencias, emociones personales, temas, conceptos y reflexiones y todo ello se organiza conforme a principios lingüísticos, poéticos, métricos, etc. La comunicación es directa del creador al espectador, pero no nace exenta de una metamorfosis. El poeta transforma la realidad y la presenta al espectador modificada.

La emoción es producida por el poema, es consecuencia de aquél y depende de él. «¿No será en muchos casos el poema quien suscita la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los atrae a la conciencia, los polariza y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles.»³⁵ La poesía es comunicación porque el ejercicio de creación obliga al poeta a establecer comunicación consigo mismo y su espectador.

Hay dos maneras impropias de enfrentarse a la verdadera poesía: comprendiéndola sólo a base del contenido o comprendiéndola únicamente por la forma. Hay a su vez tres modos de leer la poesía sólo por su contenido: uno es cuando le leemos para nuestra distracción y entretenimiento [...]; otro es cuando buscamos en ella experiencias, cuando queremos participar de posibilidades y tensiones de la vida que por lo común nos están vedadas; el otro, por fin, cuando buscamos el núcleo de ideas que suponemos escondido en el fondo de la poesía. En el primero la poesía se hace relleno de horas vacías; en el segundo, sustitutos de la vida; en el tercero filosofía disfrazada. En cada caso, la forma se convierte en algo accesorio y adicional.³⁶



45, 46.

Guillaume Apollinaire, *Poema a Lou* (fragmento), 1915.

³⁵ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Johannes Pfeiffer, *op. cit.*, p. 89.

CONTEXTO INTERDISCIPLINAR

En Grecia se había consolidado la idea de una estrecha unidad entre lo que hoy se llama literatura, artes visuales y música. Tal unidad tenía como fundamento la mimesis. Las relaciones interdisciplinarias en el contexto de una misma disciplina, y de un único género literario –poético– acorta distancias y determina la pluralidad de modos para afrontar los límites de lo que Cózar³⁷ llamó «formas difíciles de ingenio literario».

En torno al siglo VI a.C., se generaliza en la Hélade el uso del término *téchne*, en el sentido de pericia o habilidad empírica, tanto mental como manual. El campo semántico de la palabra era muy amplio y se aplicaba por igual a actividades como navegación, estrategia militar, medicina, orfebrería, pintura o escultura. En *Metafísica* Aristóteles afirma que la *téchne* nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes.³⁸ Esta noción universal, como concepto, podría equipararse al *universo creador* que comparten los artífices pues las imágenes gráficas de las disciplinas y las *filosofías de vida* de cada individuo creador constituyen casos semejantes.

Si toda operación del pensamiento humano es práctica, productiva o teórica es la posesión y aplicación de una *téchne*, de algo que está dentro del individuo, lo que explica la capacidad humana de producir o realizar procesos o cosas, pues dichas cosas «tienen en el que las hace –quien produce o realiza estos procesos o cosas– su principio, que es la mente, o alguna *téchne* o potencia».³⁹ Por consiguiente, lo que caracteriza a la *téchne*, según Aristóteles, es la fusión del pensamiento y producción que encontramos en ella. Aunque no toda la producción cae dentro de la *téchne* sino tan sólo aquella en la que se manifiesta lo universal. La *téchne* es para Aristóteles «una capacidad productiva –*poetiké*– acompañada de razón verdadera.»⁴⁰ Todo esto se refiere a un amplio campo de actividades humanas donde los creadores pudieran actuar de modos similares, pero también, como se viene manifestando, los artífices fusionan pensamientos, trabajos y planteamientos creativos.

Así, poesía, danza, música y todas las artes plásticas constituirían para Aristóteles un grupo general de *téchnai*, el de las artes miméticas, todas ellas caracterizadas por la producción de imágenes, que es lo que constituye su unidad, y esta unidad sustenta las analogías entre dichas imágenes, a pesar de los diferentes soportes o materiales sensibles que operan. Y ¿cuál es el punto de partida de la caligrafía con la que se materializa el género poético y cuando y porqué quiere ser contemplada persiguiendo la belleza por su forma?

Se ha hecho referencia en todo momento a la poesía en cuanto a su contenido y lectura. «El texto visto y el texto leído son dos cosas completamente distintas, puesto que la atención prestada a uno excluye prestarla a otro. Hay libros muy bellos que no arrastran a su lectura, bellas masas de negro puro sobre un fondo muy puro; [...] La literatura moderna no se acomoda a esas formas compactas y como atragantadas de caracteres. Hay a cambio libros muy legibles, bien calados, pero sin gracia, insípidos a la vista, o incluso francamente feos.»⁴¹ La literatura da fuerza al sistema de evocar únicamente por signos artificiales, o

³⁷ Rafael de Cózar, *op. cit.*

³⁸ Aristóteles, *Metafísica*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.

³⁹ *Ibidem.*

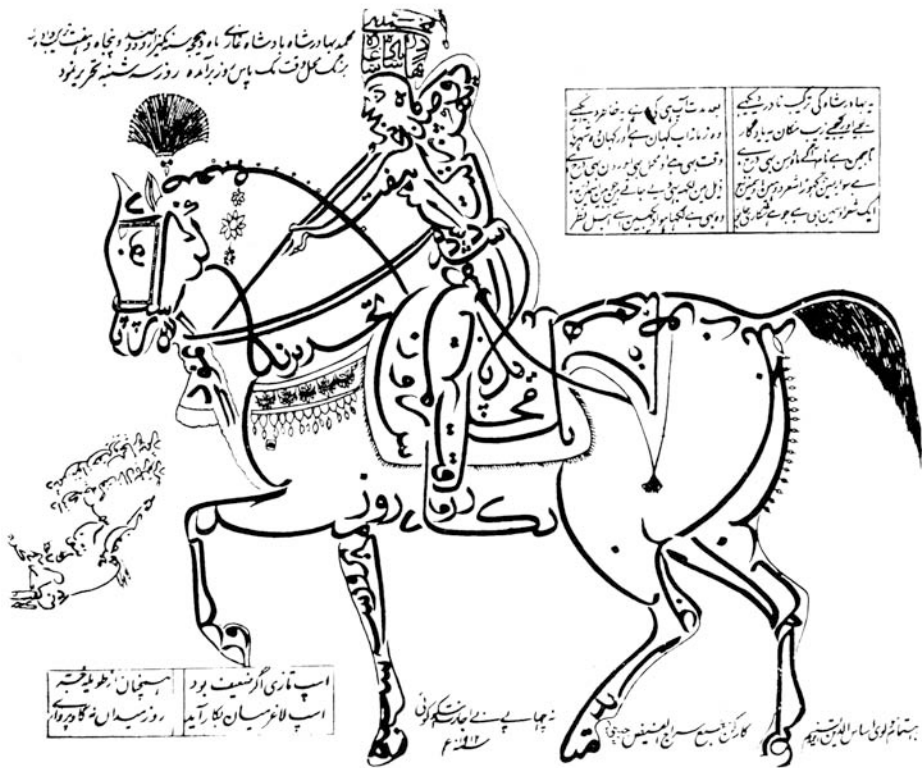
⁴⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1140 a.

⁴¹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 96.

convenidos, las cosas por ella ideadas. Mas existe otro aspecto de la poesía que se refiere a la estética de su escritura: la poesía visual con cada una de las formas de los diferentes géneros: anagramas, caligramas, jeroglíficos, emblemas, etc., obras cuya transmisión es tanto lingüística como visual. Con ello el interés por la estética de la página de un libro abre un capítulo emparentado con la inquietud pictórica. (Fig. 44–48; Lám. 44, 46)

Junto a la lectura y al margen de ella existe y subsiste el aspecto de conjunto de todo lo escrito. Las páginas son imágenes. Una página de una impresión total, presenta un bloque o un sistema de bloques o estragos, negros y blancos, una mancha de figura e intensidad más o menos afortunadas. Esta segunda manera de ver, ya no sucesiva, lineal y progresiva como la lectura, sino inmediata y simultánea, permite aproximar la tipografía a la arquitectura, así como hace un momento la lectura pudiera haber hecho pensar en música melódica y en todas las artes que se amoldan al tiempo.⁴²

Sería preciso partir del concepto de escritura procedente de la antigüedad y reflejado en la leyenda de que Dios rotuló con fuego, o con sus dedos, el decálogo. Desde este instante escribir se convertiría en transcribir la obra de Dios, realizar la operación de la



47.

Caligrama persa, s.f.

⁴² *Id.*, p. 95.

creación a partir de una serie de elementos, letras, que permiten infinitas combinaciones y permutaciones, un sistema de representación cosmológica en el que cada elemento no sólo es símbolo sino también esencia.

Escribir significa representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie.

Dice Valéry, en un texto en el que hace referencia a la poesía en relación con la música:

La primera condición para decir bien los versos es haber comprendido lo que no son, y qué inmensa diferencia los separa del lenguaje ordinario.

La palabra corriente y llana, la que sirve para cualquier cosa, vuela a su significado, a su traducción puramente mental, y allí se anula y funde como un germen en el huevo que fecunda.

Su forma, su apariencia auditiva, no es más que un relé que hace que el espíritu arranque. Si tono o ritmo se ofrecen en el lugar sentido, es sólo de momento, como necesidades inmediatas, como auxiliares de un significado que transportan ellos y que los absorbe luego sin dejar eco, puesto que él es su fin último. Pero el verso tiene como fin una voluptuosidad sostenida, y so pena de reducirse a un discurso extravagante e inútilmente medido, exige cierta unión muy íntima entre la realidad física del sonido y las excitaciones virtuales del sentido. Requiere una especie de igualdad entre los dos poderes de la palabra.⁴³

La rivalidad de la imagen con la palabra tiene su origen en el empleo que de ella se hizo en la antigüedad.

La letra vale más que la forma engañosa de la imagen. Contribuye más a la belleza del alma que a la armonía de los colores, que no muestra más que la sombra de las cosas. La escritura es la norma perfecta y piadosa de la salvación; vale mucho más para el conocimiento de la realidad: es más útil que cualquier otra cosa; el gusto estético la goza más prontamente; para los sentidos humanos es más perfecta su significación y la memoria la retiene con más facilidad. La literatura está al servicio de la lengua y del oído; la pintura no proporciona a la mirada y a la vista más que consolaciones muy pobres. Aquella nos pone en presencia de las cosas mediante la palabra y el sentido de los términos, el placer que engendra es de larga duración. Esta, al contrario, no alimenta más que una pasajera mirada y muy pronto fatiga: no llega a acercarnos a la verdad ni a inspirarnos siquiera confianza.⁴⁴

Pero tal vez esta constante disputa por lograr la victoria de un lenguaje sobre otro se retrae con la floración de las manifestaciones «curiosas», de los «artificios literarios extravagantes», de una «especie poética heterodoxa» presente en la historia de la literatura.⁴⁵

Las raíces cristianas de occidente prohíben la representación de Yahvé en imágenes a diferencia de cómo, por ejemplo, hacía el pueblo egipcio con sus dioses. «Entre los

⁴³ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁴ Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Instituto Superior de Filosofía, 1946, p. 295.

⁴⁵ Rafael del Cózar, *op. cit.* Las citas son expresiones literales que Cózar repite a lo largo de toda su obra.

preceptos de la religión mosaica se encuentra uno cuya importancia es mayor de lo que a primera vista se sospecharía. Me refiero a la prohibición de representar a Dios por una imagen; es decir, a la obligación de venerar a un Dios que no es posible ver. Esta prohibición tuvo que ejercer, al ser aceptada, un profundo efecto, pues significaba subordinar la percepción sensorial a una idea decididamente abstracta, un triunfo de la intelectualidad sobre la sensorialidad y, estrictamente considerada, una renuncia a los instintos con todas sus consecuencias psicológicamente ineludibles».⁴⁶ Dios no puede manifestarse en una estatua o una pintura; pero su presencia abstracta entre los hombres se hace patente a través de la escritura y esta llegará a ser particularmente bella ya que nunca se ha podido renunciar a la percepción visual.

La voz de Dios prohíbe las imágenes, el dedo de Dios escribe. ¿Cuál es la índole de la diferencia entre las imágenes y las letras? En ambos casos nos encontramos con técnicas de pensamiento y también en ambos casos se opera mediante el sentido de la vista. Pero en tanto las imágenes concitan los otros cuatro sentidos a través de la vista, la lectura provoca una abstracción incluso del propio sentido visual, tendiendo a hacer que los ojos traspasen la materia de las letras para buscar un más allá significado; alcanzar el sentido de las letras es, en realidad, renunciar a ellas, rechazar su materialidad significativa en aras de la comprensión de lo que evocan.⁴⁷

Los poetas ensayan, sin romper la consagración de la letra como medio divino, las infinitas posibilidades de ésta, hasta que los límites se confunden sin posibilidad alguna de negar la autonomía plástica y comunicativa de esas piezas que comparten lo poético con lo visual. A lo largo de la historia el cristianismo introduce la representación iconográfica como única forma de adoctrinamiento consciente de la necesidad de culturizar a un pueblo analfabeto que no comprende textos ni letras.

Lo que la escritura muestra a los que saben leer, eso mismo hace la pintura con los necios, porque en ella los ignorantes ven lo que deben imitar, en ellas leen quienes desconocen las letras.⁴⁸

McLuhan compara la lectura del alfabeto fonético con la de otros tipos de escritura: «el estudiante de literatura y de filosofía tiende a preocuparse por el «contenido» del libro y a ignorar su forma. Esta omisión es peculiar en los que conocen y emplean el alfabeto fonético, pues la persona ocupada en leer recrea el «contenido» que es el habla con el código visual. Ningún escriba o lector chino podría cometer el error de ignorar la forma misma de la escritura, porque sus caracteres no separan el habla con el código visual al modo que nosotros hacemos. Pero en un mundo con alfabeto fonético, esta compulsión a escindir forma y contenido es universal y afecta a las personas no cultas tanto como a los eruditos».⁴⁹

⁴⁶ Sigmund Freud, «Moisés y la religión monoteísta», *Obras Completas de Sigmund Freud*, III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, p. 3309.

⁴⁷ Tomás Facundo, *Escrito Pintado*, Madrid: Antonio Machado, 1998, p. 25.

⁴⁸ Gregorio Magno, *Epístola XIII, Ad serenum massiliensem episcopum*, p. 1128.

⁴⁹ Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg: génesis del «Homo Typographicus»*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, p. 99.

Para Walter Benjamín las diferencias escriturales afectan a la sacralización de los mismos textos, y la escritura alfabética, por ser combinación de átomos gráficos, «se halla más alejada que cualquier otra de la escritura constituida por complejos de carácter sacro», complejos que quedan plasmados en los jeroglíficos, y cómo el deseo de la escritura de salvaguardar su carácter sagrado «hace tender lo escrito hacia la imagen visual».⁵⁰

El punto de partida otorga caminos diferentes. Si en el principio fue el verbo para crear el mundo, y éste se creó con palabras y formas, la historia del arte aceptó rápidamente este legado como herencia que atestigua la inherente relación entre verbo y forma. Ambos poseen una autonomía que les es personal e intransferible, pero el empleo de los dos lenguajes, sus grafismos y gestos sobre la misma obra genera, sin duda, resultados de interés. La poesía, en sí misma, como género de la literatura, el contenido trascendente de esta disciplina, modula todas las formas de la creación artística. La disposición de letras, sea cual sea el tipo de alfabeto y la caligrafía, en una superficie bidimensional, puede realizarse con una intención literaria y/o plástica. La descontextualización de la letra o la intención gráfica-plástica de un artífice establece analogías con otras disciplinas cuando se analiza el carácter pictórico de sus formas. Además la poesía, no como género y sí como concepto, es decir, lo poético, está presente en toda manifestación del hombre que procura los valores artísticos para su obra.



48.

Vicente Huidobro, boceto para *Poemas Pintados*, 1921–1922.

⁵⁰ Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990, p. 168.

PAYSAGE

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLELES



L'ARBRE
ETAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

MAIS LA
MONTAGNE
ETAIT SI LARGE
QU'ELLE DEPASSAIT
LES BORDS DE LA TERRE

LE
FLEUVE
QUI
COULE
SUR
LES
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHEMENT PEINTE

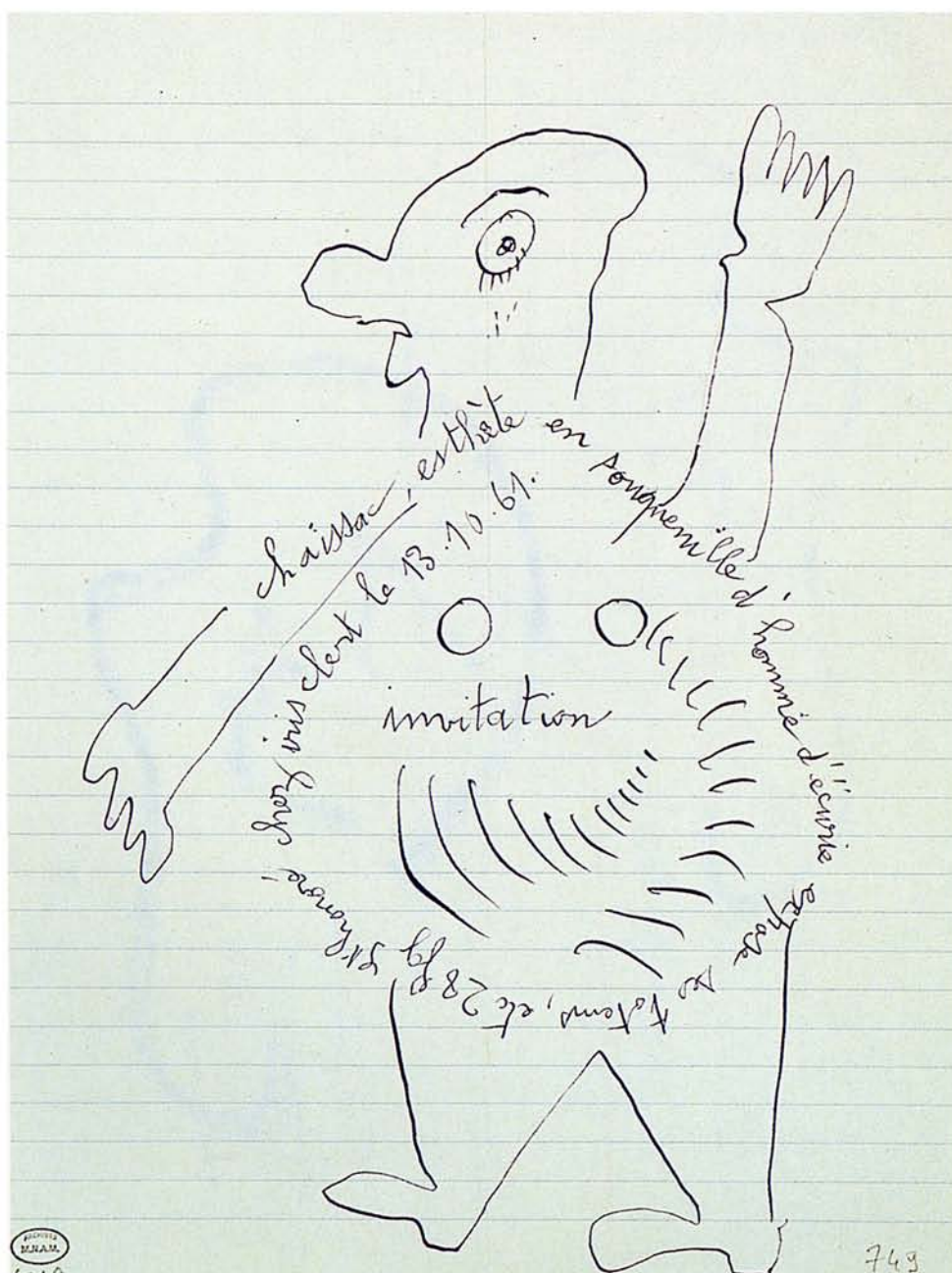
UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ETABLE



Vincent HUIDOBRO,
Paris 1917.

chatouille la gorge des mouettes

La neige tombe
sur la rondelle jette des
diamants sur la
carpe terre glaise
l'aile de l'



Je crains que c'est une grande
nouvelle: ici je te fais un
petit poème

la pipe et le pinceau

Je suis la forme
de la méditation
Et la méditation
na
meut
ne

fi
le
je

tiens, on plus que des cendres fumées
de cendres que plus peut ne finir de bon



~~seulement~~

la main qui te prend contient
c'est immobiliser toute la vie

ici naissent
tous les aspects
sous les visages
et tout les
hayagato

PYRENAICA

Os saludamos
del agudo
humano

¡el gimnasio
eres presa!

En medio de coronas de vanguardia
No encarnas la libre la apertur delantal de
Medimos el orgullo montañero
Elevamos encendidos en la fuente
Vamos demandando por la falda
La primer senda de valor ante el tribunal de la cima
El sendero: exámen de valor ante el tribunal de la cima
con la necesidad de provisiones para el viaje
cruza, festivamente, cumbres del Pirineo.
huele, mas nos protesta con el real palenque.
empujando el campo de nuestra presencia.
los arcos. volaticos un finis.
con la necesidad de provisiones para el viaje.
con la necesidad de provisiones para el viaje.

Ramón Basterra y Zabala
de la F.V.N. de A.

Block
 Pw
 Cel

1,5
 7

⑨

high
 area
 and HV

C.S.
 C.S.
 high
 high

7
 7
 7
 7

10 Vw
 11
 12 Vw
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22 Vln
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31 Cello
 32
 33
 34

F.H.
 2
 1 Thv
 2
 3
 1 Thw

C.S.
 C.S.

LA VOZ DEL SONIDO: MÚSICA

*La música está simplemente ahí para hablar
de todo lo que la palabra no puede hablar.*



La música
es una de las disciplinas
sobre la que se argumenta la tesis

dado el valor y la importancia que se otorga a sus partituras
como *piezas menores del arte*, por sus códigos, formas y caligrafías.

Es quizá uno de los exponentes más claros de aquellas disciplinas que se frecuentan pero a la vez se desconocen, ejemplo de una expresión artística que gusta y deleita pero con frecuencia se produce un acercamiento enjuto a la dimensión global de ésta como lenguaje artístico y, sobre todo, se ignora, casi por completo, la forma escrita de su expresión, pues pocas veces se contempla la música.

Simón Tunstede explica cómo las raíces de la música están intrínsecamente unidas al ser humano: «Los hombres se sirven naturalmente de los cantos [...], y, aun completamente inexpertos en las artes, unían sus voces con admirable suavidad [...] La música forma parte de la misma naturaleza del hombre [...], de hecho, en toda época, ha estado tan difundida que niños, jóvenes, viejos y mujeres gozan juntos de las dulces melodías con natural placer. [...]. Parece claro, por tanto, que la música está tan estrechamente ligada a la naturaleza del hombre que, aunque lo quisiéramos, no podríamos existir sin ella.»¹ Cualquier sonido rítmico como el golpe de dos piedras, una respiración

¹ Simón Tunstede, «Quatuor principalia musicae», en C.E.H. Coussemaker, *Scriptorum de música mediævii*, París: 1869, vol. IV, pp. 203–206.

acelerada, el choque de las palmas de la mano, etc., puede ser el punto de partida de formas rítmicas que antaño incitaron al individuo a explorar sonidos que evolucionarán hacia el concepto actual de música. Los griegos, estudiando el universo, encontraron motivos de inspiración en los sonidos que emiten el propio curso natural de los cuerpos celestes.

La música nace del *universo* del artista igual que la pintura, la poesía o la danza. Nace bajo la perspectiva de cada uno de los elementos del mundo en que habita, se pone al servicio de un público, el público se deleita, comprende o no, se admira, aplaude o la rechaza. Pero existe toda una trama, compleja, cuanto menos, que no exime de aclaraciones y reflexiones, por el contrario, invita a considerarlas. Es necesario profundizar en la disciplina de la música, si bien tal empresa es tan arriesgada como lo ha sido abordar una definición de arte u obra de arte, mas es ineludible.

Existen infinitud de aspectos y términos referidos a la música que podrían ir desgranándose para estudiar mejor dicha disciplina, pero sólo se revisarán aquellos ámbitos del pensamiento musical –con las referencias históricas y anotaciones estéticas que sean precisas–necesarias para forjar una idea clara de lo que en esta tesis se entiende por música, disciplina musical o sistemas de notación. Se consideran también todos los puntos de encuentro con otras disciplinas del arte, para así poder valorar el carácter plástico de su forma de notación sin obviar los orígenes. La música es un medio de expresión, un lenguaje de los que se sirve el artista para trabajar desde su universo creador en la elaboración de una obra. Es uno de los modos de expresión del arte y por tanto una disciplina del mismo. Para ser lo más precisos posible, los aspectos más relevantes del término música, los comentarios y anotaciones se referirán en todo momento a música instrumental y música absoluta² sin ceñirse a épocas concretas. Roland Barthes demuestra lo necesario que es el estudio de la disciplina para una correcta aproximación a ésta, con un comentario breve sobre cómo podría interpretarse y escucharse correctamente una pieza de Beethoven. «La operación que permite captar a este Beethoven no puede ser la ejecución ni la audición, sino la lectura. Lo cual no quiere decir que nos tengamos que poner delante de una partitura y obtener de ella una audición interior, sino que quiere decir que, ya que se capte abstracta o sensualmente, es igual, hay que acercarse a esta música en el estado, o mejor dicho en la actividad de un realizador, que sabe desplazar, agrupar, combinar, reordenar, en una palabra (aunque esté demasiado desgastada): estructurar (lo cual es muy diferente a construir o reconstruir, en el sentido clásico).»³ La lectura comprensiva de las obras finales y de las *piezas menores del arte*, que no el acto de leer, oír o mirar –según sea música, danza o poesía–mecánicamente, aproxima al espectador a las disciplinas del arte de forma íntegra.

Entonces, no conviene olvidar el punto de partida que induce al estudio de lo que se entiende por música. Durante la creación musical la plasticidad de las partituras y la grafía musical han captado la atención del espectador. Así pues, para analizar dicha escritura, entenderla y descubrir el motor de su interés, será necesario estudiar qué se desprende de esta notación, esto es, la música: su concepto, filosofía, estética y orígenes. Las hipótesis que aquí se exponen son, por lo mismo, hipótesis, es decir, que el lector podrá estar más o menos de acuerdo, o mantener su propia teoría, aunque se intentará ser coherentes con la

² En el punto dedicado a la definición de música se reproducen dos citas que se refieren al concepto de música absoluta con extrema claridad, *q. v. cit.* 319, 320.

³ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires: Paidós, 1995, p. 260.

exposición y argumentarla en favor de una óptima comprensión del objetivo final. Según Barthes «hablar de música es muy difícil. Hay muchos escritores que han hablado con tino de pintura; creo que ninguno ha hablado con tino de música, ni siquiera Proust. La razón de este fenómeno es que es muy difícil conjugar el lenguaje que pertenece al orden de lo general, y la música pertenece al orden de la diferencia.»⁴ Habrá también que exponer la naturaleza de la comprensión musical y sus relaciones con la experiencia de la música, su análisis e interés estético. Sólo entonces, cuando todos estos fundamentos se conozcan, resultará posible extraer el sentido de términos tales como expresión, emoción y forma, aplicados a la música e imprescindibles para ser capaz de entender porqué es conveniente fijar la atención y contemplar una partitura musical.⁵

OÍR O ESCUCHAR

Es necesario comprender todo esto para saber qué es música, porqué se escucha, si es un refugio, una disciplina comprendida y estudiada, si se escucha o sólo se oye. Aaron Copland decía que el mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero. El límite peligroso es concebir el gusto por la disciplina llevado, únicamente, por ese estado de placer, grato pero alejado del intelecto, pues gustar la música no es necesariamente sinónimo de comprenderla.

Existe una enorme diferencia entre los verbos *oír* y *escuchar* –procedentes de los latinos *audire* y *auscultare*–. Con frecuencia se usan ambos términos de manera arbitraria sin atender a los matices substanciales que los diferencian. Estas discrepancias hay que considerarlas para realizar un análisis riguroso de la disciplina y no inducir a errores.

Oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica. Podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance. Ahora bien, el objeto de la escucha, considerando como tal al tipo más general, varía o ha variado a lo largo de la escala de los seres vivos (la *scala vivientum* de los antiguos naturalistas) y a lo largo de la historia del hombre.⁶

Oír significa percibir con el oído los sonidos; *escuchar*, prestar atención a lo que se oye, ponerse en disposición y decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo con el fin de que aparezca ante la conciencia el revés del sentido.⁷ «La música es la naturaleza con sus leyes en relación al sentido del oído», es decir, la traducción en sonidos del orden universal.⁸ Por lo tanto se pueden oír muchas cosas, muchos sonidos y no escuchar ninguno, o sólo algunos, o seleccionar los sonidos que interesan. Se puede oír hablar a una persona pero no escuchar nada de lo que dice, esto es, no haber prestado ninguna atención ni decodificar su información o bien que aquello que se oye no tenga los datos y su sonido no sea lo suficientemente nítido como para que el intelecto del individuo lo decodifique, lo escuche y alcance a comprenderlo. Y lo mismo sucede con la música. Gustar de la música, amar la música no significa conocer su historia, autores o las obras mismas. Todo esto puede hacerse

⁴ *Id.*, p. 273.

⁵ Roger Scruton, *La experiencia estética*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 86.

⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 243.

⁷ Real Academia Española, *op. cit.*

⁸ Gino Stefani, *Comprender la música*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 63.

sin tener la menor idea de lo que es música y de lo que está sucediendo en el espacio cuando el oído se deleita con el sonido. O bien, puede amarse profundamente la disciplina musical mas no haber cultivado ni dicha disciplina ni la educación del oído, ni haber atendido a la estética de este lenguaje y mucho menos saber leer una partitura. Las demás disciplinas son análogas en sus principios básicos y la actitud de análisis y contemplación del arte otorga un denominador común a todas sus formas de expresión, de modo que los doctos en otras artes pueden alcanzar altas cotas de entendimiento y comprensión en las disciplinas hermanas. De cualquier forma, como escribe Copland, «nada puede sustituir al escuchar música. Todo lo que tengo que decir en este libro –afirma– se dice a cerca de una experiencia que el lector sólo podrá obtener fuera de este libro. [...] La lectura de un libro puede a veces ayudarnos. Pero nada podrá reemplazar la condición principal: escuchar la música misma.»⁹ Y lo mismo sucede con las demás formas de expresión, ninguna teoría, reflexión o pensamiento puede revelar más claridad e ilustración a quien se aproxima a ella, que la obra en sí misma, siempre y cuando se sea capaz y se esté preparado para contemplarla entendiéndola íntegramente.

La música se escucha en tres planos distintos: el *plano sensual*, el *expresivo* y el *puramente musical*. El más sencillo es el primero de ellos, que recurre al placer puro. Sucede cuando se oye la música sin pensar ni recurrir a nada del universo musical tan solo ciñéndose a la capacidad de la misma por transportar al individuo a un *universo personal*. La música se emplea como consuelo o evasión. El segundo: la música como lenguaje del arte tiene poder y capacidad expresiva. *Expresivo* viene de *exprimo*: exprimir, hacer salir;¹⁰ manifestar con sonidos, palabras, miradas o gestos lo que se quiere dar a entender, exteriorizar con viveza y exactitud los efectos propios del caso.¹¹ Copland une expresión a significado, es decir, que según plantea, la música expresa porque significa, ahora bien, su significado no es necesariamente explicable con un lenguaje ordinario ni entendible con un discernimiento convencional porque no siempre, o pocas veces, se podrá expresar con palabras lo que dice la música; en ello radica su dificultad. Y el error, la confusión y su desvirtuación empieza cuando se le exige forzosamente que se aproxime a algo concreto. Cuando se roza la frontera entre lo explicable con el lenguaje verbal y lo no inteligible, la música entra en el territorio de lo que los músicos llaman lo «puramente musical». Esta pureza o virginidad de la disciplina artística, extrapolable a todas las demás, es el estado donde el arte alcanza las cotas más altas de su condición de Arte. Por tanto, la música y todas las disciplinas se aproximan en un momento de su desarrollo artístico al campo más puro donde nada debe o tiene necesariamente que ser explicado ni entendido. La obra es, dice o funciona de tal modo sin que sea adecuado ahondar en un mayor análisis de la misma. Y tanto más sucede con las *piezas menores del arte*, surgen ante la necesidad creativa del artífice, se desarrollan en el proceso de gestación y concepción del trabajo y no tiene ni más ni menos razón de existir que la de ser la representación gráfica del momento creativo y, según que caso, de la obra final. El tercer plano se ciñe a lo puramente musical, pues la música «existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación».¹² Los compositores podrían pecar de circunscribirse a lo puramente musical olvidando los otros

⁹ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, p. 23.

¹⁰ Diccionario Latín–Español, *op. cit.*

¹¹ Real Academia Española, *op. cit.*

¹² Aaron Copland, *op. cit.*, p. 21.

planos. Copland defiende su teoría expuesta con el único objetivo de esclarecer la complejidad del entendimiento musical, argumentando que las tres son necesarias, tanto por parte del compositor como del auditor.¹³

Nada podrá reemplazar la condición principal: escuchar la música misma. Tampoco hacer comprender y conocer la obra de arte o el arte en sí mismo, sino la pura contemplación de la obra y el estudio de la misma con constantes referencias a la praxis de la disciplina artística, tanto o más que a su teoría.¹⁴ El conocimiento de la música sólo se alcanza escuchándola, no oyéndola, y en lo que se refiere a las *piezas menores del arte*, mirándolas, no sólo viéndolas.

RUIDO, SONIDO O MELODÍA

Se pueden clasificar las sensaciones auditivas del individuo en tres grupos: ruidos, sonidos y melodías. Estos tres términos sirven para generar una escala de conceptos que despiertan intereses diferentes, que nacen de fuentes diversas y que concluyen, por tanto, de maneras distintas.

El *ruido* es sonido inarticulado, por lo general desagradable. En semiología se considera como una interferencia que afecta a un proceso de comunicación.¹⁵

Sonido es una sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire.¹⁶ Los sonidos, por tanto, pueden ser ruido, cuando se trata de sonidos desagradables, o melódicos y armoniosos, y por tanto agradable.

La literatura se sirve de las palabras, la pintura del color y la música utiliza el sonido. Para que haya obra musical no basta que se produzcan sonidos, hace falta, además, que posean un orden y por libre que sea ese orden, por novedoso que se suponga, existe y, aun cuando el auditor fuera incapaz de definirlo, es esencial en la obra. Si llega al oído varios sonidos atractivos y no se experimenta el sonido de tonos desligados sino una sucesión de sonidos, se puede asimilar como una *melodía*. Son sonidos con estética, orden y con un propósito melódico.

La *Melodía* es parte de la música que trata del tiempo con relación al canto, y de la elección y número de sonos con que han de formarse en cada género de composición los períodos musicales, ya sobre un tono dado, ya modulando para que el canto agrade al oído; es la dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical; es la composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento.¹⁷

Lo abstracto, lo complejo, el surrealismo, lo conceptual, todo son formas y tendencias que se manifiestan en la música y, como se verá, también en las formas gráficas existiendo partituras clásicas atractivas y otras conceptuales y contemporáneas no exentas de interés pictórico. (Fig. 52, 53; Lám. 50–52, 54, 57)

¹³ *Ibid.*, p. 21–23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13–15.

¹⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Por lo tanto, cada individuo, dependiendo de su grado de atención, podría oír o escuchar *ruidos* que se producen constantemente alrededor de donde está, que molestan o se adentran en su subconsciente hasta llegar al punto de no distraer, y el intelecto pudiera asociar a recuerdos, actividades o situaciones diversas; *sonidos*, como los que se oyen en entornos naturales: agua, hojas, animales; y *melodías*, que de alguna manera se aproximan más a lo que es, en sentido estricto, música absoluta.

ORIGEN DE LA MÚSICA

Los orígenes de la música están mermados por la falta de documentación y por ende, de estudios rigurosos, así como por la carencia de la música misma durante gran parte de los períodos primevos. Durante mucho tiempo la música no vivía más allá de su primera ejecución, la mayor parte de las veces interpretada por el mismo compositor. Con frecuencia tal circunstancia era debida al tipo de notación de la que se servía el músico, demasiado imperfecta e inadecuada respecto a su realidad sonora. Las piezas se guardaban por tradición musical familiar y/o comarcal que se preocupaba de trasmitir su repertorio a las generaciones jóvenes. El sistema de notación existe desde que el hombre recurre a una superficie bidimensional para expresarse, pero tal y como lo conocemos hoy se inicia en el siglo XI concretándose en el XVIII unas formas plenamente aceptadas. Por lo mismo el artista, a priori, condicionaba la longevidad escasa de la música sin prever una notación perfecta y precisa. La vida efímera de la música, ligada a la interpretación y al instante mismo de su ejecución, le pronostica un desvanecimiento inminente. La notación, capaz de suplir esta condición, sólo se ha perfeccionado en los últimos tiempos, por ello el legado musical oral restringe su patrimonio paulatinamente y en lo que a su estudio se refiere, limita, en buena parte, las investigaciones por carecer, desde un primer momento, de la música misma. Las reflexiones teóricas, filosóficas, históricas y estéticas han sido, en muchos casos, independientes de su protagonista, es en el siglo XVIII cuando tímidamente ambas partes – teoría y práctica musical– inician juntas su andadura, como era menester. No obstante – como señala Fubini– la ausencia de documentos escritos no implica inferioridad alguna o «primitivismo», se trata, tan sólo, de la elección que hace una sociedad determinada.¹⁸

En el pensamiento griego se abren dos vías de estudio sobre los orígenes en función de la necesidad que tiene el hombre de alcanzar virtudes nobles para su espíritu y su inteligencia, y cómo la música le ayuda a aproximarse a ellas; una versa sobre la música audible y otra sobre la que se puede pensar y reflexionar. «Música, en consecuencia, puede ser no sólo la producida por el sonido de los instrumentos, sino también, y con mayor razón, el estudio teórico de los intervalos musicales o, del mismo modo, la hipotética música, por otra parte inaudible, producida por los astros que giran por el cosmos siguiendo leyes numéricas y proporciones armónicas.»¹⁹

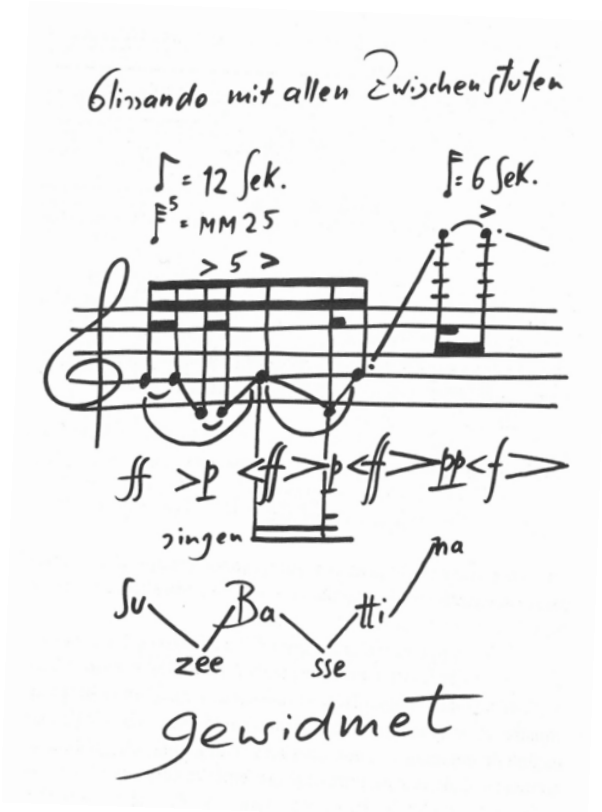
Los pitagóricos, entonces, se refieren también en sus reflexiones al poder que la música ejerce sobre el alma: *catarsis*. La música purifica y es antídoto para el alma. Damón de Oa, filósofo pitagórico considera que la música «puede no sólo educar el ánimo de modo genérico, sino también, y de manera más específica, corregir sus posibles malas

¹⁸ Enrico Fubini, *Estética de la música*, Madrid: Antonio Machado, 2001, pp. 38-41.

¹⁹ *Íd.*, p. 60.

inclinaciones. Esta corrección podrá ser producida por una música que imite la virtud que se desee inculcar en ese ánimo, borrando, por tanto, el vicio o la inclinación mal sana.»²⁰

Aristóteles considera que la corrección de un vicio se logra mediante la imitación del mismo. Así, escuchando música sobre los sentimientos que nos oprimen el individuo es llevado a un estado tal y como si «hubiese recibido un tratamiento médico».²¹ Para Platón la música es *techné*, es decir, un arte y no una ciencia. «Desde esta perspectiva práctica la música podría ser justificada y admitida, siempre y cuando el placer por ella producido no actúe en sentido contrario a las leyes y principios de la educación».²² El pensamiento de Platón sobre la música, en sus diálogos, se abre en otras direcciones; puede incluso aproximarse a la filosofía, entendida como dialéctica y suprema sabiduría. Esta música no se dirige a los oídos sino que es música pensada. La música abstraída de su sonoridad le interesa al filósofo y puede comprenderse en conexión con el término *armonía*. Para Platón la armonía de la música refleja la armonía del alma y a su vez del Universo de ahí que su estudio lo convierta en un «noble» instrumento pedagógico puesto que «puede devolver la armonía al turbado equilibrio del alma, como instrumento de conocimiento de la esencia más profunda del universo, en tanto la armonía representa el orden mismo que reina en el cosmos».²³



49.

Karlheinz Stockausen, autógrafo, s.f.

²⁰ *Id.*, p. 61.

²¹ *Ibidem.*

²² *Id.*, p. 63-64.

²³ *Id.*, p. 65.

La música representa así el vínculo que existe entre unidad y orden divino del cual participan a su vez el alma y el universo entero. Esta música no es instrumentista, es la música «pensada puramente como armonía.» Platón afirma en la *República* que el músico «siempre aparecerá afinando la armonía del cuerpo en vista al acorde del alma.»²⁴ El presupuesto fundamental de esta doctrina es que la armonía que constituye la música viene a ser del mismo tipo que aquella bajo la que se rigen tanto el alma del hombre como el universo.²⁵ Con Platón el binomio música oída–pensada toma cuerpo para desarrollarse en los siglos posteriores.

Aristóteles trata este tema en *Política*, donde se refiere a la educación del individuo en el contexto de los problemas que surgen en la polis. La música tiene como fin el placer, pero el estudio de la misma por parte de los jóvenes se justifica porque «incluso para el descanso, se hacen necesarias ramas del saber con fines en sí misma. [...] La música en cuanto arte es, por tanto, imitación y suscita sentimientos positivos y negativos; por ello es educativa, en el sentido de que el artista puede escoger del modo más oportuno el objeto de su imitación, influyendo positivamente sobre el ánimo del hombre. Cualquier beneficio que pueda llegar al hombre pasa por el mecanismo de la catarsis.»²⁶

Las Escuelas Griegas se refieren pues a la música como concepto filosófico. Los diferentes puntos de vista de cada pensamiento griego confluyen al reconocer las propiedades «nobles» de la disciplina musical que, a la postre, servirán como punto de partida de cualquier estudio que pretenda una aproximación a lo musical. La diversidad de pensamientos abre debates y sienta las bases para lo que será el estudio estético y filosófico de la música en siglos venideros. Otros autores que se citan a continuación se refieren a los orígenes de la música como concepto físico.

Roland Barthes explica el origen del ritmo como justificante del inicio de la música en la humanidad:

Mucho antes de que se inventara la escritura, incluso antes de que la figuración mural empezara a practicarse, se produjo algo que quizás es lo que distingue de modo fundamental al hombre del animal: la reproducción intencional de un ritmo. Sobre determinadas paredes de la época musterense se encuentran incisiones rítmicas y todo indica a pensar que estas primeras representaciones rítmicas coinciden con la aparición de las primeras viviendas humanas. Desde luego, no sabemos nada, excepto a través de mitos, sobre el nacimiento del ritmo sonoro; pero lo lógico sería imaginar (no nos privemos del delirio sobre los orígenes) que ritmar (incisiones o golpes) y construir casas son actividades contemporáneas: la característica operatoria de la humanidad es precisamente la percusión rítmica repetida por largo rato de la que son testimonios los choppers de piedra partida, y las bolas poliédricas martilleadas: la criatura preantropiana entra en la humanidad de los *Australotropus* gracias al ritmo.

²⁴ Platón, *República*, IX, 591d.

²⁵ Timeo, 35b, 88c.

²⁶ Enrico Fubini, *op. cit.*, pp. 61-71.

También gracias al ritmo la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación.²⁷

Charles Darwin compara la funcionalidad de la música en el hombre con la de los pájaros, es decir, para él es un adorno para actos amorosos. Stumpf,²⁸ en *Los comienzos de la música* desarrolla desde el principio una teoría contraria. Demuestra que los pájaros cantan fuera del celo amoroso, además de que los mamíferos, animales que están más cerca del hombre, no cantan y, por último, que los cantos de los pueblos primitivos no son siempre de amor, sino también guerreros y religiosos. El argumento más importante en contra de la teoría de Darwin sobre el origen de la música, es el conocimiento de que por música se comprende no solamente el proferir sonidos sino una progresión de sonidos que guarda ciertas reglas.²⁹

Spencer³⁰ afirma que la música es afectiva y ritual y que su origen es vocal; para Bücher³¹ el canto es el ritmo de trabajos materiales y sus exclamaciones. Karl Stumpf³² opina que el origen de la música se encuentra en los gritos de comunicación. Marius Schneider³³ defiende los lenguajes tonales, cuna común de la música y el lenguaje.

Quisiéramos pensar que todas las teorías expuestas por los sabios respecto al origen de la música, tienen algo de verdad. La música es el producto espiritual más complicado de un organismo complicado. Su interpretación y su nacimiento no se puede traducir en simples fórmulas. Las llamadas por señas y el trabajo pueden haber ocasionado un cierto cultivo de la música, pero no son de manera alguna los orígenes de la música. Tampoco queremos creer que el lenguaje sea la madre de la música, antes bien podríamos aceptar que el lenguaje y la música tienen ambos su raíz en los entresijos más profundos del alma, que se halla dominada por dioses y demonios. Y con ello llegamos nuevamente a esa música, cuya sustancia más profunda consiste en religión y en magia.³⁴

Durante lustros el hombre tuvo que haber creado y escuchado ruidos de utensilios como raspadores, silbatos, tambores, maracas y flautas contruidos básicamente con huesos y dientes de esqueletos de animales y seres humanos. La música primitiva es intuitiva e imaginativa. Se sabe que la música no surgió individualmente sino en la totalidad de los pueblos. Su característica era la melodía estrecha con dos o tres sonidos repetitivos y monótonos que recuerdan el ritmo del hombre al andar. Desde ese momento ya se pueden distinguir dos efectos en la música: la excitación violenta y la tranquilidad o calma. Y desde entonces el individuo, como sucede con el resto de lenguajes, tiene sensaciones de sonidos que asimila en su cerebro y que alimentarán su creación musical. Esto puede interpretarse como un intento del hombre por reproducir con instrumentos los sonidos de la naturaleza. Pero no se trata de esto, se trata de que en la música el artista también recibe datos de la naturaleza que le son útiles en su trabajo, sin que ello implique una copia de sus sonidos.

²⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 246

²⁸ Carlos Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.

²⁹ Paul Nettl, *La música en la danza*, La Habana: Editora del Consejo Nacional, s.f., p. 31.

³⁰ Allan Jeffrey Spencer, *Death in Ancient Egypt*, Harmondsworth: Penguin, 1982.

³¹ Karl Bücher, *Trabajo y ritmo*, Madrid: Daniel Jorro, 1914.

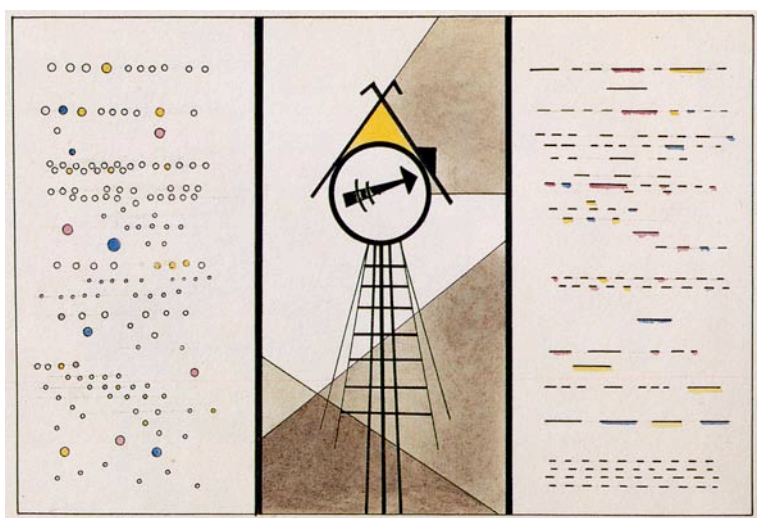
³² *Ibidem*.

³³ Marius Schneider, *El origen musical de los animales—símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela, 1998.

³⁴ Paul Nettl, *op. cit.*, p. 36.

Todas estas teorías aportan parte de verdad y como tal son consideradas. Mas tampoco importa demasiado en esta investigación el origen riguroso de la música. Se dirá que la música, como cualquier otro lenguaje del arte, nace porque el hombre tiene necesidad de comunicarse, de expresarse, y de pronunciarse con códigos formales, códigos como hoy entendemos el lenguaje ordinario, y con códigos artístico, a saber: música, danza, poesía, pintura, cine, etc. Si la naturaleza permite que en el individuo se desarrollen unas necesidades de comunicación alternativas a los medios ordinarios, como es la música, la misma fuerza del universo que lo ha engendrado lo habrá dotado de la capacidad para desarrollar este código musical, rítmico, sonoro. Así es, con el curso del tiempo, y por la reciprocidad del trinomio necesidad–remedio–desarrollo, como se origina lo que hoy entendemos por música.

De todas las teorías que se han tejido alrededor del origen de la música, me parece la más apropiada la del filósofo y musicólogo Carlos Stumpf. Éste se plantea ante todo la siguiente cuestión: «¿Qué se entiende por música?» y la contesta más o menos con estas palabras: «Es un arte, cuyo material esencial se compone de tonalidades firmes y transportables.» Si es así debemos preguntar primeramente: ¿cómo se llegó a la transposición? Esta pregunta concierne a la aptitud de abstracción, a la aptitud de impresión de espacio y de tiempo del mundo sensitivo y de su reconocimiento, independientemente de sus relaciones absolutas. Tal aptitud está condicionada a la aptitud de los seres humanos para la composición del concepto, y esta pertenece solamente al género humano. Mano a mano con el desarrollo de la composición del concepto nace la aptitud de la transposición. Esta es la base general espiritual y psicológica de la música. A las múltiples predisposiciones de crear sonidos musicales, como por ejemplo los sonidos que se forman al hablar excitada y simultáneamente, o los formados por las herramientas, corresponden también los de quienes dan la señal. Si se prueba a llamar a alguien que se halle a una distancia apreciable, de viva a voz, ésta pasa a un tono más alto, que baja al final al disminuir la fuerza de los pulmones. Cuando gritan simultáneamente algunos, porque la voz de cada uno no llega bastante lejos nacen sonidos de distinta elevación.³⁵



50.

Vasilly Kandinsky,

ilustraciones para la partitura de Modest Moussorgsky para Cuadros para una exposición, 1874.

³⁵ Paul Nettl, *op. cit.*, p. 35.

La música nace porque existe el sonido y porque el hombre es capaz de transformar ese sonido en arte, es decir, en música, ordenándolo conforme a unas pautas establecidas, una estructura, dentro de los parámetros musicales.

QUÉ ES LA MÚSICA

Hesíodo habla en la *Teogonía*³⁶ respecto de la música como la primera de las «artes» que las musas dictaron a los griegos, de ahí que etimológicamente música –

³⁶ Hesíodo, *La Teogonía*, 1-103: «Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Perneso, en la fuente del Caballo, o en el divino Olmeo, asoman bellos y deliciosos coros en la cumbre del helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies. Partiendo de allí, envueltas en densa niebla marchan al abrigo de la noche, lanzando al viento su maravillosa voz, con himnos a Zeus portador de la égida, a la augusta Hera argiva calzada con doradas sandalias, a la hija de Zeus, portador de la égida, Atenea de ojos glaucos, a febo Apolo y a la asaeteadora Ártemis, a Posidón que abarca y sacude la tierra, a la venerable Temis, a Afrodita de ojos vivos, [a Hebe de áurea corona, a la bella Dione, a Eos, al alto Helios y a la brillante Selene,] a Leto, a Jápeto, a Cronos de retorcida mente, a Gea, al espacioso Océano, a la negra Noche y a la restante stirpe sagrada de sempiternos Inmortales. Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus, portador de la égida: «Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan solo. Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.» Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la stirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final. Mas, a qué me detengo con esto en torno a la encina o a la roca? ¡Ea, tú! Comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro. Infatigable brota de sus bocas la grata voz. Se torna resplandeciente la mansión del muy resonante Zeus padre al propagarse el delicado canto de las diosas y retumba la nevada cumbre del Olimpo y los palacios de los Inmortales. Ellas, lanzando al viento su voz inmortal, alaban con su canto primero, desde el origen, la augusta stirpe de los dioses a los que engendró Gea y el vasto Urano, y los que de aquellos nacieron, los dioses dadores de bienes. Luego, a Zeus padre de dioses y hombres, [al comienzo y al final de su canto, celebran las diosas], cómo sobresale y con mucho entre los dioses y es el de más poder. Y cuando cantan la raza de los hombres y los violentos Gigantes, regocijan el corazón de Zeus dentro del Olimpo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida. Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales. Y cuando ya era el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, nueve jóvenes de iguales pensamientos interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo. Allí forman alegres coros y habitan suntuosos palacios. Junto a ellas viven entre fiestas las gracias de Hímero. Y una deliciosa voz lanzando por su boca, cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los Inmortales, [lanzando al viento su encantadora voz]. Aquéllas iban entonces hacia el Olimpo, engalanadas con su bello canto, inmortal melodía. Retumbaba entorno la oscura tierra al son de sus cantos, y un delicioso ruido subía de debajo de sus pies al tiempo que marchaban al palacio de su padre. Reina aquél sobre el cielo y es dueño del trueno y del llameante rayo, desde que venció con su poder al padre Cronos. Perfectamente repartió por igual todas las cosas entre los Inmortales y fijó sus prerrogativas. Esto cantaban las Musas que habitan las mansiones olímpicas, las nueve hijas nacidas del poderoso Zeus: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polimnia, Urania y Calíope. Ésta es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes. Al que honran las hijas del poderoso Zeus, y le miran al nacer, de los reyes vástagos de Zeus, a éste le derraman sobre su lengua una dulce gota de miel, y de su boca fluyen melifluas palabras. Todos fijan en él su mirada cuando interpreta las leyes divinas con rectas sentencias, y él con firmes palabras, en un momento, resuelve, sabiamente, un pleito por grande que sea. Pues aquí radica el que los reyes sean sabios, en que hacen cumplir en el ágora los actos de reparación a favor de la gente agraviada fácilmente, con persuasivas y complacientes palabras. Y cuando se dirige al tribunal, como a un dios le propician con dulce respeto y él brilla en medio del vulgo. ¡Tan sagrado es el don de las Musas para los hombres! De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra; y de Zeus, los reyes. ¡Dichoso aquél de quien se prendan las Musas! Dulce le brota la voz de la boca. Pues si alguien, víctima de una desgracia, con el alma recién desahogada se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servido de las Musas cante las gestas de los antiguos y ensalce a los felices dioses que habitan el Olimpo, al punto se olvida aquel de sus penas y ya no se acuerda de ningunas desgracia. ¡Rápidamente cambian el ánimo los regalos de las diosas!»

mousike— significa arte de las musas; y músico el que es formado en el arte de las musas. La primera dificultad que puede plantearse es discernir, respetando siempre las raíces del vocablo, cuál es el expresión que los griegos empleaban para referirse a lo que hoy se entiende por música, interpretando con acierto la complejidad del término *mousiké*, por lo que abarcaba. *Mousiké* incluye diversas actividades aunque se refieren siempre a una misma manifestación; incluye poesía, danza y gimnasia. En una educación de alto rango se aprendía también lira, canto y música en sentido estricto. Este término de tan amplia magnitud se mantiene en uso durante siglos.

La Real Academia Española de la Lengua define música como: «melodía, ritmo y armonía combinados. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.»³⁷

Cualquiera que tenga suficiente ingenio es capaz de interpretar la música como lenguaje, código o sistemas de signos, tomando fragmentos aislados, estructuras, motivos y puentes, para después establecer una correlación con los objetos, sentimientos y actitudes que, se supone, simbolizan. Todo lo que se necesita para realizar este ejercicio es que la música despliegue una estructura sintáctica (es decir, elementos significativos independientes susceptibles de ser combinados para formar totalidades significativas) y un campo de referencia al cual remitirse.³⁸

En resumen, por música se entiende, como concepto físico, un lenguaje y cuya gramática y vocabulario pertenecen a un código específico formado por sonidos, más o menos modulados, originados por la vibración del aire y que se organizan conforme a un orden preciso que en su desarrollo transforma el efecto puramente físico en un lenguaje artístico. La música tal y como aquí se entiende, se aproxima al concepto de música absoluta.

La tesis de que la música instrumental —la música instrumental sin finalidad ni programa— sea la «verdadera» música, se ha deslizado entre tanto hacia una trivialidad que la identifica, en la práctica cotidiana, con la música en general sin que se sea consciente de ello o se tengan dudas sobre el particular. [...] Lo que hoy nos parece evidente, como si procediera de la naturaleza misma de las cosas —que la música es un fenómeno sonoro y no otra cosa y que por lo tanto el texto forma parte de los elementos «extramusicales»— resulta ser un teorema acuñado históricamente, que no tiene más allá de dos siglos de antigüedad [...]

El antiguo concepto de la música contra el que tuvo que alzarse la idea de la música absoluta fue aquel que, procedente de la antigüedad, jamás se puso en duda hasta el siglo XVII: que la música, como Platón la definió, consta de *armonía*, *ritmo* y *logos*. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por *logos* el lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia.³⁹

³⁷ Real Academia Española, *op. cit.*

³⁸ Roger Scruton, *op. cit.*, p. 84.

³⁹ Carl Dahlhaus, *op. cit.*, pág 10-11.

La idea de la «música absoluta» [...] consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música. Lo decisivo no es que exista, sino el valor que posee. La música instrumental –como pura «estructura»– vale por sí misma apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye «un mundo aparte por sí misma».⁴⁰

Y en lo referente a la música como disciplina del *universo creador* se diría que «si la obra musical, al igual que todas las obras de arte, viene a ser un condensado de pensamiento, emoción, historia vivida que precipita y se coagula en una forma artística, no es gratuito pensar que la obra misma puede sugerir, a quien sabe observarla de modo adecuado, reflexiones sobre el proyecto subyacente a la misma, sobre el significado que el artista atribuye a su obra y, más en general, sobre el sentido mismo del arte. Por otra parte no hay la menor duda de que deben mantenerse las mismas distancias entre la obra de arte y la reflexión realizada por su correspondiente autor. Pero al mismo tiempo ¿cómo ignorar las sutiles implicaciones, referencias y juego de espejos entre la obra y el pensamiento del artista? Por tanto, puede afirmarse, con la debida cautela, que no sólo las reflexiones del artistas sobre su propia obra, sino también las obras mismas, pueden convertirse en documentos de una historia del pensamiento musical.»⁴¹

Es necesario conocer la teoría de la música, su matemática y realidad física o conceptual, a la hora de escucharla o contemplar las partituras y su notación. Por música se entiende aquel lenguaje que diclina y trabaja con los sonidos con una finalidad que se aproxima a la estética del arte, es también una necesidad de expresión del artista que encuentra su vocabulario en estos sonidos. Con los modos exclusivos que la diferencian del resto de las disciplinas y con las analogías que la hermanan, la música comparte fragmentos del *universo creador*.

ARMONÍA Y RITMO

La música tiene cuatro elementos con los que trabaja el compositor: ritmo, melodía, armonía y timbre. Cada uno de éstos individualmente está limitado, la combinación de todos es la que construye música y lo que se transcribe en las partituras, el análisis de sus formas de notación obliga a recurrir a ellos.⁴²

El *ritmo* es en el tiempo lo que la simetría es en el espacio, es decir, una división en partes iguales y que se corresponden entre sí, primero en partes grandes, éstas se subdividen en partes más pequeñas sujetas a las primeras.

La *melodía* sigue en importancia al ritmo. Es la composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a *armonía*, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes.⁴³ «Si la

⁴⁰ N. de A., Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, p. 245, en Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 25.

⁴² Téngase en cuenta que estos factores son los mismos que desde el planteamiento de la tesis se analizaron como factores físicos. El conocimiento completo de todos ellos exige un estudio que no procede en esta investigación, pero sí se dará la información necesaria para comprender lo que resulta de su conjunto y lo que representan en la superficie bidimensional.

⁴³ Real Academia Española, *op. cit.*

idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual.»⁴⁴

Hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en un momento inmediatamente anterior y con la que va a venir después. En otras palabras: la música es un arte que existe en el tiempo. En tal sentido es como la novela, con la diferencia que es más fácil tener presente lo que sucede en una novela, porque por una parte se narran en ella hechos concretos y, por otra, uno puede volver páginas atrás para refrescar su recuerdo. Los «sucedidos» musicales son por naturaleza más abstractos, de modo que resultan más difíciles de reunir en la imaginación que los de una novela. Por eso es por lo que se hace necesario poder reconocer una melodía. Pues lo que en la música hace las veces de argumento es, por regla general, la melodía.⁴⁵

La *armonía* de los sonidos se basa en la coincidencia de las vibraciones. Cuando dos notas resuenan simultáneamente, esta coincidencia se producirá a cada segunda, tercera o cuarta vibración y, por consiguiente, serán octavas, quintas o cuartas, una de la otra, etc. En tanto que las vibraciones de dos notas tienen una relación racional entre sí y expresable en pequeños números y su coincidencia se repite constantemente, la percepción humana puede abarcarlas. Los tonos se funden uno en otro y forman un acorde. Si en cambio, la relación es irracional o puede expresarse sólo con grandes cifras, no habrá una coincidencia inteligible de las vibraciones, se resisten a ser abarcadas por la percepción humana y por ello se llama disonancia. La armonía es esencial como concepto metafísico y se vincula con la música en una relación puramente analógica o por extensión. La armonía fue concebida para los pitagóricos como una unificación de contrarios: «la armonía nace sólo de los contrarios; porque la armonía es unificación de muchos términos distintos y acuerdo de elementos discordantes.»⁴⁶

El *timbre* musical es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro; es a la música lo que el color es a la pintura.

De estos conceptos se desprende que la música es un medio de hacer perceptibles relaciones numéricas racionales e irracionales, no como la aritmética, con ayuda del concepto, sino por un conocimiento que es del todo directo y que simultáneamente afecta los sentidos. «La unión del sentido metafísico de la música con esta base física y aritmética se concreta en el hecho de que lo que resiste a nuestra aprehensión, lo irracional o la disonancia, se convierte en imagen natural de las resistencias opuestas a nuestra voluntad; y, a la inversa, la consonancia o lo racional, que se adapta fácilmente a nuestra percepción, es la imagen de la voluntad. Además, esos elementos racionales e irracionales en las relaciones numéricas de las vibraciones admiten una infinidad de grados, matices, efectos y variaciones.»⁴⁷

Esto hace de la música el medio de expresar fielmente y reproducir, con finos matices y con las diferencias más delicadas, todas las emociones del ser humano, es decir, de la voluntad, cuyo resultado esencial es siempre, aunque en grados infinitos, la satisfacción e

⁴⁴ Aaron Copland, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ N. de A., *Los filósofos presocráticos III*, en Enrico Fubini, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid: Edaf, 1998, p. 182.

insatisfacción; y la música logra su objetivo con la invención de la melodía. Por tanto, el elemento propiamente musical de los tonos consiste en las relaciones de rapidez de las vibraciones, y no en la fuerza relativa de éstas. Así el oído, al escuchar una pieza musical, seguirá con preferencia la nota más alta, pero no la más fuerte.

Armonía y ritmos, presentes en la escritura musical, se relacionan con la armonía y el ritmo de la danza, de las palabras que forman los versos de un poema, con la pintura y, al fin, con la estructura y la organización del *universo* que rige cada una de las disciplinas. Aprehendidos estos conceptos podría realizarse un análisis estructural de la obra y en consecuencia, si se comprenden bien dichos elementos compositivos en su dimensión teórica y cómo son aplicados a cada lenguaje, se podría, o bien transcribir simultáneamente con el sistema de notación correspondiente la pieza en sí, o reproducirla, pues en ninguno de los dos casos se necesitaría memorizar la obra, mas sí haber sido capaz de comprenderla y razonarla durante su desarrollo. Esto sólo se lograría con un conocimiento profundo de la disciplina. El conocimiento del lenguaje de la música, por ejemplo, implica, automáticamente, analizar la pieza, su estructura armónica y formal en todas sus dimensiones. Lo que se persigue es la comprensión de la pieza, y con ello la comprensión del lenguaje, de la música absoluta, íntegra, evitando la contemplación pasiva.

EXPRESIÓN, EMOCIÓN Y FORMA

Se debate sobre si la música es capaz de representar literalmente su asunto al igual que la pintura, la literatura o la danza. Representar literalmente puede entenderse como reproducir. En este caso la música sí podría reproducir un sonido con literalidad, con los instrumentos puede imitar sonidos de la naturaleza, por ejemplo. Pero existe una diferencia entre la representación y la imitación. La representación es esencialmente descriptiva, implica una referencia a los objetos del mundo y un intento por describirlos. La imitación es una mera copia y su intención puede no ser sino «decorativa». La música es una interpretación —y no porque quien la reproduzca sea un intérprete— en sí misma cuando explica aquello que se propone o que comporta su objetivo: un sentimiento, paisaje, escena, drama, una experiencia que el compositor quiere traducir con este lenguaje. Éste lo digiere, lo filtra y lo traduce con el código musical bajo el prisma de una interpretación personal.

La relación íntima que existe entre la música y la esencia de las cosas explica también el hecho de que si en una escena, un acontecimiento, una circunstancia, se perciben los sonidos de una música apropiada ésta parece descubrir el subconsciente. Como decía Schopenhauer, si se reflexiona no se hallará relación alguna entre la pieza musical y los sucesos, porque la música no es una copia del fenómeno, ni de la objetivación adecuada de la voluntad, ni del momento, la música es copia de la parte más conceptual de la experiencia y la escena vivida, de ahí que exprese lo metafísico de las realidades físicas.⁴⁸

La música podría dar a cualquier instante de la vida un significado específico por el poder evocador de su lenguaje, por su expresión y emoción. Su fuerza e influencia será proporcional a la analogía entre el sentido íntimo del fenómeno y la melodía. A esto se debe que se pueda adaptar a la música una poesía para ser cantada, o una coreografía. Tales escenas particulares de la vida humana, que se amoldan a ser interpretadas por el idioma

⁴⁸ *Íd.*, p. 165.

universal de la música, no están en correspondencia con dicha vida por absoluta necesidad, su relación es sólo el ejemplo de un concepto artístico extrapolable a una forma de expresión y que evidencia la dimensión comunicativa de esta disciplina, también porque el artifice tiene el propósito de hacer que algo se exhiba con música.⁴⁹

La comprensión del sentido estético en las artes de imitación se facilita, hasta cierto punto, por el nexo evidente que tienen con un orden determinado de cosas reales. No sucede lo mismo con la música porque en ella desaparece toda huella de imitación o representación y parece que es preciso considerarla nada más en sí misma y como un hecho independiente. Cabe decir que la música no necesita para nada de las imitaciones y que sus virtudes estéticas derivan de valores que le son propios. Sin embargo la música carecería de valor estético si consistiera únicamente en un valor físico sonoro que no pudiera referirse de algún modo a ciertas realidades humanas. No podríamos decir con exactitud que la música imita estados del alma, pues siendo las dos cosas tan heterogéneas no se explicaría que una fuera la imagen de la otra. Pero si no guarda con el alma una relación representativa, está ligada de otro modo especialmente con la esfera emocional, de la que se ha considerado a la música como una notoria forma de expresión. El valor estético esencial de la música ¿radica en su expresividad emocional? ¿Cómo está el sentimiento expresado en la música?⁵⁰

Respecto de las músicas con letras, dice Schopenhauer que las palabras son y serán siempre un añadido extraño de valor secundario porque el efecto de los tonos es incomparablemente más potente, más infalible y más rápido que el de las palabras: incorporadas a la música deben ocupar tan sólo una posición del todo subordinada a plegarse a las exigencias de los tonos.⁵¹

Cuando la música trata de adaptarse muy estrechamente a las palabras y plegarse a los acontecimientos, está queriendo hablar un idioma que no es el suyo. En la introducción a un programa de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, Wagner señala que no explican el significado de la obra, «sino que hacen notar un "estado de ánimo" análogo» reconociendo así que «la esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras».⁵² Ningún compositor se ha mantenido tan libre de esta falta como Rossini. Su música habla su propio lenguaje, no necesita palabras, consigue todo su efecto aunque sea ejecutada sólo por instrumentos.

Así, los teóricos del formalismo puro rechazan la unión entre música y literatura, en cuanto consideran que la música no puede ser entendida como un lenguaje, desposeyéndola de este modo y por completo de todo poder expresivo y significativo; no admitiendo por tanto que pudiera ser en algún momento emparentada con la literatura o unida a ella, la cual sí constituiría, sin reserva alguna, un lenguaje. Quien, en cambio, juzga que la música está dotada de una capacidad expresiva y denotativa generalmente considera, asimismo, que tal arte puede, por tal razón, encontrar su realización más adecuada precisamente en simbiosis con el lenguaje de la poesía: de este modo, los respectivos poderes semánticos se verían, gracias a tal unión, potenciados.⁵³

El tema del significado musical y su comunicación reviste un interés particular por dos razones; primero porque la música no utiliza signos lingüísticos sino que, al menos en

⁴⁹ *Id.*, p. 167

⁵⁰ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 115.

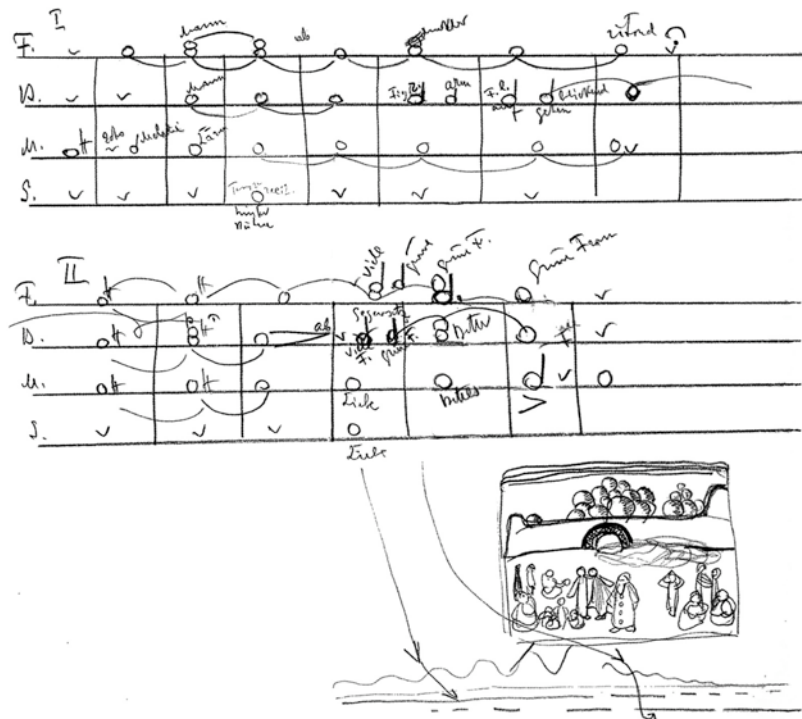
⁵¹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 179.

⁵² Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 22.

⁵³ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 35.

un cierto nivel, actúa como sistema cerrado, es decir, no emplea signos ni símbolos referidos al mundo no musical de los objetos, los conceptos y los deseos humanos, sus formas de notación son exclusivas de ella –al menos la notación convencional ya que en la música electrónica encontramos sistemas adecuados de la propia pintura, por ejemplo– y cuando se descontextualizan y exportan a otros ámbitos el espectador, automáticamente, lo asocia a la disciplina musical. De este modo, los significados que comunica difieren de una forma importante de los transmitidos por la literatura, la pintura, la biología o la física, en parte porque son digeridos por un único sentido: el oído. Segundo, la música comunica tanto a nivel emocional y estético, como puramente intelectual. La combinación de lo abstracto con la experiencia emocional, estética e intelectual concreta puede aportar útiles revelaciones acerca de los problemas más generales del significado y de la comunicación.

La música se canaliza por el intelecto y los sentimientos; requiere concentración y entrega del oyente—espectador, a fin de entender íntegramente su lenguaje. «El poder que tiene la música sobre los sentimientos, es reconocido universalmente, y se sabe que ella es susceptible de despertar toda una gama de emociones, desde la más baja sensualidad, hasta los más nobles sentimientos humanos.»⁵⁴ Liszt no concebía la música como un medio directo para describir objetos, pensaba que la música tenía la misma capacidad que los objetos para inducir en el oyente un estado de ánimo determinado. De esta manera,



51.

Vasily Kandinsky, partitura y anotaciones para *Violeta*, 1914.

⁵⁴ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 116.

mediante la sugerencia de la realidad emocional de las cosas, la música podría representarlos indirectamente.⁵⁵ Este ejercicio dual desarrollado por la música es idéntico para con todas las *piezas menores del arte* y, por tanto, para las partituras musicales. Todas ellas podrían, pues, contemplarse como actividad intelectual y espiritual incluso desde lo que a veces es una expresión parca frente a las obras finales de cuyo proceso creativo forman parte. Los sentimientos en música pueden ser fruto de la contemplación o la acción y tanto el artífice como el espectador participan de ambos.

Una de las raíces de la música está en la danza, los movimientos de ésta han inspirado un variado repertorio de formas sonoras que pueden ser ejecutadas exclusivamente con instrumentos musicales al igual que la música ha generado movimientos a la danza. Ambas disciplinas se transcriben con líneas y formas de notación que pueden estudiarse a la postre o al inicio de la actividad, es decir, una sucesión de líneas rítmicas y congruentes puede ser el punto de partida de un sonido o un movimiento.

Un sentimiento que se proyecta hacia el exterior está destinado a convertirse en acción corpórea canalizado por múltiples disciplinas. Cuando esto sucede el sentimiento se desvanece como estado subjetivo para ponerse al servicio de ciertos actos humanos. Tales actos pueden dirigirse hacia una finalidad útil y, en tal caso, se integran en la conducta práctica del individuo; o bien carecen de finalidad, y se limitan a dar expresión al sentimiento. Cuando esto sucede, cuando los movimientos del cuerpo no persiguen otra cosa que satisfacer una necesidad expresiva y recrearse en el juego de esta expresión en las proximidades del hito de la belleza, se convierten en la materia prima de la danza. Para que la danza surja de aquel juego de movimientos corporales, es preciso imponerles una forma rítmica que les organice en un orden estético, como sucede con todas las disciplinas.

El gran Homero nos enseñó que la música es útil al hombre. Al querer demostrarnos que, efectivamente, sirve en numerosísimas circunstancias, nos presentó a Aquiles calmando su cólera contra Agamenón por medio de la música que le enseñara el sabio Quirón. [...] Homero, además, nos indica cuáles son las circunstancias más indicadas para la práctica de la música, al haber descubierto que ésta es el ejercicio más idóneo, tanto por su intrínseca utilidad como por el placer que procura, en estado de inactividad: cuando Aquiles, guerrero y hombre de acción, ya no participaba de los riesgos de la guerra a causa de su disputa con Agamenón, Homero consideró conveniente al espíritu del héroe que se ejercitara con la belleza perfecta de las melodías [...] Hércules se sirvió de la música como lo hiciera Aquiles y otros muchos, de todos los cuales se nos ha relatado que fueron discípulos del gran sabio Quirón, maestro no sólo de música sino también de leyes y de medicina.⁵⁶

Así pues, el compositor baraja, según sus posibilidades e intereses, una serie de conceptos físicos que unidos conforme a un orden, crean música. Esta tiende a hermanarse con otras disciplinas pero nunca dejará de ser el sonido su materia prima por excelencia, ni palabras ni letras. Todos estos aspectos internos de la música producen en el compositor y el

⁵⁵ Esta teoría, como muchos otros pensamientos sobre la música, reconoce las cualidades anímicas de la música que conectan directamente con el espíritu; existe una evidente afinidad entre el pensamiento de Liszt y las reflexiones hechas en la Antigüedad, según se pudo estudiar en el punto *Origen de la música*, de este mismo capítulo.

⁵⁶ N. de A., Seudo Plutarco, *De Música*, 40, en Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 38.

receptor una cadena de sentimientos que es, en todo caso, uno de los mejores avales de los que goza esta disciplina.

Cuando voy a un concierto, encuentro que disfruto de la música de dos maneras distintas: Sólo una de estas maneras de disfrute es la verdadera: consiste en un observación atentísima de las notas y de su proceso; en el completo abandono del alma a esa arrebatadora corriente de sensaciones [en la expresión «sensaciones», como en Kant, parecen fundirse impresiones sensoriales y sentimientos], en el alejamiento y en la desaparición de todo pensamiento que pueda estorbar y de toda impresión sensorial ajena. Éste ávido saborear de las notas va unido a un cierto esfuerzo que no puede mantenerse mucho tiempo [...] La otra manera en que la música me recrea no es un goce verdadero, una recepción pasiva de la impresión de los sonidos, sino una cierta actividad del espíritu suscitada y sostenida por la música. Entonces no escucho ya el sentimiento que impera en la pieza, sino que mis pensamientos y fantasías son llevados por las olas del canto y se pierden a menudo en lejanos escondrijos.⁵⁷

El carácter determinante y condicionante de la disciplina musical se puede extrapolar a todas las manifestaciones del arte y, de hecho, muchos artífices participan de este alcance extensivo por la confluencia que en sus trabajos o en sus vidas, tienen dos o más formas de expresión artística.

ANÁLISIS E INTERÉS ESTÉTICO

Para valorar y entender la música hace falta una formación precisa como para asimilar el lenguaje literario, pictórico o coreográfico. Ahora bien, esto no quiere decir que para ver literatura haya que saber leerla, no necesariamente, pues hay alfabetos desconocidos que no pueden leer todos los espectadores. En este punto, cuando el medio por el que se acerca el espectador a la disciplina en cuestión queda restringido, dicho medio es yuxtapuesto por otro y el espectador tratará de comprender los aspectos de la obra desde la percepción ágil de otra disciplina. Por ejemplo, un texto escrito en un alfabeto que no sea el latino –árabe, cirílico, oriental, etc.– no se podría leer si se desconocen aquellas lenguas, pero sí se puede contemplar. Entonces la literatura prescrita para ser leída traspasa los límites de sí misma como disciplina del arte para dejar paso a otra. Lo mismo sucede con las partituras musicales que no pueden ser leídas como música pero sí contempladas como caligrafía. Por otro lado la comprensión oral de la música queda sujeta al conocimiento que de ésta tenga el espectador. La sensibilidad e intuición congénita favorece la capacidad receptiva del oyente al igual que limita su dimensión global. Oír música o ser sensible a ella, incluso alcanzando la emoción, no quiere decir escucharla, ni comprenderla, ni mucho menos gozarla íntegramente. Si el receptor desconoce la disciplina a la que se enfrenta difícilmente apreciará la magnitud de la obra, aunque eso sí, estará siempre más cerca de la comunicación espiritual que de la intelectual. Según su sensibilidad y su formación la respetará, por tasarla de manera casi instintiva, pero gran parte del contenido se le escapará a su capacidad intelectual.⁵⁸ Lo mismo sucede con la pintura o con la danza. Es la eterna

⁵⁷ N. de A., Wilhelm Heinrich Wackenroder, *op. cit.*, p. 283, en Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸ En el capítulo ocho se verá con más detenimiento lo precisa que es la formación del individuo y cuanto condiciona la educación del mismo en el desarrollo de su capacidad contemplativa y de apreciación, cuanto menos, de las diferentes manifestaciones del arte.

discusión sobre si se comprende lo que está sucediendo en el escenario o sólo se ven proezas, acrobacias, cuerpos anatómicamente perfectos, músculos desarrollados y de enorme flexibilidad y belleza, mas esto no es danza.

En este límite es donde se producen los choques frontales con las valoraciones de los elementos diversos relacionados con estas disciplinas. ¿Quien no sabe nada de danza, quien no es consciente de lo que sucede en el escenario, puede valorar una coreografía y, menos aun, su trazo gráfico sobre la superficie bidimensional? ¿Y acaso no sucede lo mismo con la poesía? Si no se está preparado para leer poesía ¿se está para leer y contemplar un caligrama? Carl Dahlhaus sostiene que lo agradable y sentimental es más fácil de entender y despierta fácilmente sentimientos positivos.⁵⁹ Pero no siempre todo lo relativo al arte es agradable ni sentimental. El sentimiento, pensaba Hanslick, no es el instrumento adecuado para la recepción de la belleza musical, sino sólo su consecuencia subjetiva. La recepción de la belleza musical se realiza, en cambio, por las vías de la *audición* –querer oír y saber oír, como escribe Copland, que sólo escuchando música se puede llegar a estudiar en profundidad la misma–, la *inteligencia* –cultivando el estudio–, la imaginación –educándola y fomentando su desarrollo–.⁶⁰

Todos los valores y virtudes nobles que debe poseer el intelecto y el espíritu de quien se aproxima a la música o a las *piezas menores del arte*, lo resume Roland Barthes citando el ejercicio musical de Schuman:

Schuman es en gran medida un músico de piano. Ahora bien, el piano como instrumento social (y todo instrumento musical, del laúd al clavecín, al saxofón, implica una ideología) ha sufrido en un siglo una evolución histórica cuya víctima es Schuman. El individuo humano ha cambiado: la interioridad, la intimidad, la soledad. Han perdido su valor, el individuo se ha hecho cada vez más gregario, quiere músicas colectivas, para masas, a menudo paroxísticas que expresen antes el nosotros que el yo; ahora Schuman es realmente el músico de la intimidad solitaria, del alma enamorada y enclaustrada, que se habla de sí misma (de ahí la abundancia de los *parlando* en su obra, como aquél, admirable, de la *Sexta Kreisteriana*), o sea, del niño que no tiene más que a su madre.

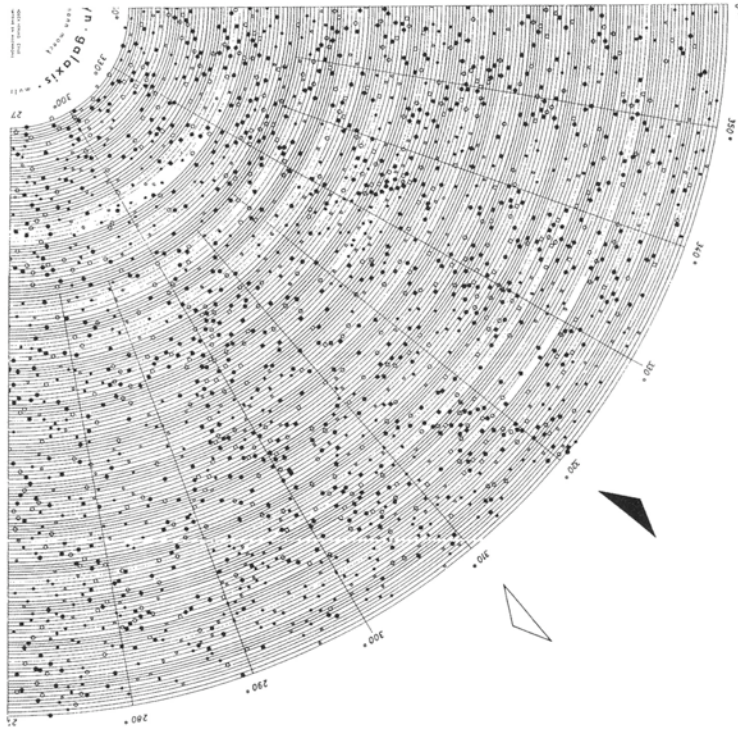
El modo de estructurar el piano también ha cambiado. No sólo porque se ha pasado de escucharlo en privado, en familia como mucho, a escucharlo públicamente, ya que cada disco, aunque se escuche en casa, se presenta con la sensación de un concierto y el piano como un campo de virtuosismo, sino también porque el mismo virtuosismo, que claro está ya existía en tiempos de Schuman, pues él quiso convertirse en un virtuoso, como Paganini, ha sufrido una mutilación; ya no concuerda con la histeria mundana de conciertos y salones, ya no es lizteano; hoy en día a causa del disco, se ha convertido en un virtuosismo un tanto helado, en una actuación perfecta (sin fallos, sin nada dejado al azar), a la que no hay nada que reprochar, pero que no exalta, que no arrebatara: en cierto modo, como lejos del cuerpo. Del mismo modo hacia el pianista de hoy hay mucha estima, pero ningún enloquecimiento (quiero decir en su sentido

⁵⁹ Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 60 En el punto *Origen de la Música* se hace referencia a las propiedades educativas y docentes de la música.

⁶⁰ Margarita Schultz, *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002, p. 219.

etimológico), ninguna simpatía. Ahora bien, el piano de Schuman que, siendo difícil, no suscita la imagen del virtuosismo (en efecto, el virtuosismo es una imagen, no una técnica), no se puede tocar ni de acuerdo con el antiguo delirio, ni de acuerdo con el estilo nuevo. Se trata de un piano íntimo, que no es lo mismo que suave, o, mejor: un piano *privado*, incluso individual, reacto a una manera profesional, porque tocar a Schuman es algo que implica una *inocencia* de la técnica que pocos artistas consiguen alcanzar.

Schuman no permite que entienda el tema nadie más que el ejecutante, aunque la toque mal. Siempre me ha llamado la atención esta paradoja: un determinado fragmento de Schuman me entusiasmaba cuando lo estaba tocando (de manera aproximativa) y que cuando lo escuchaba en disco me causaba una cierta decepción: me parecía misteriosamente empobrecido, incompleto. No creo que fuera a causa de infatuación de mi parte. Es que la música de Schuman llega mucho más lejos que a los oídos; llega al cuerpo, a los músculos, a golpes de ritmo, y hasta las vísceras, gracias a la voluptuosidad de sus *melos*: podría decirse que, cada vez, el fragmento ha sido escrito para una sola persona, la que lo está tocando.⁶¹



S2.

Roland Kayn, *Galaxis*.

⁶¹ Roland Barthes, *op.cit.*, pp. 287-288.

INTERPRETACIÓN

En todo proceso artístico el individuo se aproxima a la obra con dos categorías fundamentales, de una parte el artífice, como creador de la obra, de otra el espectador, oyente o todo aquel que se le aproxima que no es el autor. En esta última categoría entrarán profanos, estudiosos, críticos, curiosos, amantes, etc. Pero además, según que disciplina, existe un tercero, que es puente entre los citados anteriormente: el intérprete. Éste recreará la obra que así lo precise para continuar existiendo entre los auditores, esto es, si el intérprete no trabaja con esta obra, ella no volverá a tomar cuerpo real, sólo existirá, si se diera el caso, en su grabación o registro de notación: partitura, notación coreográfica, guión teatral y podría renacer a través de un medio audiovisual.⁶²

Este triunvirato está íntimamente unido y ninguno de ellos tiene vida sin otro. Es importante conocer la función de cada uno para comprender en cuanto repercute el paso de la obra por sus universos. O dicho de otro modo: quien conoce qué es un intérprete, sabe cual es el papel que se espera de él y sabe hasta dónde se extiende su autonomía y protagonismo en una obra que no le es propia pero que, sin embargo, la hace suya.

COMPOSITOR

El compositor es el artífice de la obra musical, es el que trabaja con los cuatro elementos de la música, los ordena y define hasta lograr el resultado que persigue.

El compositor trabaja del modo siguiente:

El compositor tiene la idea. Tiene varias en su cuaderno y las examina de la misma manera, más o menos, que lo haría el oyente si las contemplara. Quiere saber lo que tiene. Examina la línea musical en cuanto que belleza puramente formal. Le gusta ver cómo se eleva y cae, como si fuese un dibujo en lugar de una línea musical. Puede incluso tratar de retocarla, exactamente como se podría hacer al dibujar una línea, de modo que se mejore la ondulación del contorno melódico.

Pero también necesita saber que significado emocional tiene su tema. Si toda música tiene un valor expresivo, entonces el compositor debe tener conciencia de los valores expresivos de su tema. Puede que le sea imposible enunciarlo en unas cuantas palabras, ¡pero lo siente! [...] tarde o temprano probablemente por instinto decidirá cuál es la naturaleza emocional de su tema, ya que eso es con lo que tiene que trabajar⁶³

Entonces el compositor trabaja con el sonido, lo ordena conforme a los factores físicos que pueden modular las infinitas posibilidades de su lenguaje, el impulso creativo tiene matices emocionales que nunca ignora del todo, incluso en el momento álgido de mayor pragmatismo donde no pudiera sino centrarse en el aspecto matematicomusical de

⁶² Este último exige del intérprete para ser representado, mas bien puede considerarse como obra literaria, sin que le condicione el ser o no llevada a escena.

⁶³ Aaron Copland, *op. cit.*, pp. 26-27.

la composición. Durante la gestación busca su inspiración en infinitud de ámbitos, técnicos, reales o emocionales que, con frecuencia, quedan registrados en las anotaciones del cuaderno de ideas del que habla Copland. Y este diálogo con la teoría musical y con la emoción musical es de enorme incumbencia para el espectador.

INTÉRPRETE

Lo que hace el intérprete es afirmar cosas musicalmente. El intérprete/instrumentista, produce un argumento estético en la concatenación de las frases musicales, dentro de la lógica interpretativa.⁶⁴

Cómo debe comportarse el intérprete, si necesita las cualidades del artista o del contemplador, si puede apartarse del sentido de la obra y al infundirle nueva vida crea algo propio, y si esto es lícito, son muchas de las cuestiones que rodean el papel de la interpretación.

La música, después de su creación necesita, siempre que no sea expuesta por su artífice, la figura del intérprete, al igual que sucede con el teatro o la danza. El intérprete de música presenta características peculiares dada la dificultad de su labor, el altísimo grado de especialización requerida y la delicadeza y responsabilidad de que se ve investido desde el momento en el que se le confía la tarea de abordar una obra. Hay discrepancias sobre si el artista es el compositor o el intérprete pero ambos tienen responsabilidad artística respecto de la música. El compositor es el artífice de la partitura, pero el intérprete es el autor de la pieza expuesta en el momento preciso pues es él quien la ha materializado en ese preciso instante; también le reporta un carácter personal, único e intransferible, que convierte la pieza, en parte, como suya, es una metódica recreación de la pieza. Interpretar significa «concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad; intérprete es la persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otras que les es desconocida.»⁶⁵

Ramos afirma que el intérprete «no es autónomo: aun cuando llegara a hacer una creación de la interpretación, ésta no sería libre, estaría siempre limitada por el texto del creador; el intérprete debe hacerse «transparente» y desaparecer de los ojos del espectador para dejarlo directamente en presencia de la obra original.»⁶⁶ Se considerará, a pesar de las diferencias, que el intérprete, al expresar de un modo personal la realidad de una pieza musical, está recreando algo propio y comparte con el compositor parte del ser artista aceptando la condición diferente de cada uno de ellos.

Los griegos plantearon el problema: Platón sostenía que el rapsoda, intérprete del poema, no procedía por técnica ni por ciencia, sino en virtud de la inspiración originada en la locura de las musas, en la gracia divina en que el hombre queda en estado inconsciente y es poseído por un espíritu ajeno al suyo. El intérprete venía a ser solamente un eslabón en la cadena constituida por las musas, el poeta y el espectador. Siguiendo esta idea cabría preguntarse si sería aplicable en la interpretación la teoría de la empatía: el intérprete debe identificarse con el artista, sentir como propia la obra y por tanto al hacer la interpretación, ser no un mero eslabón, sino el mismo artista para no variar en lo más mínimo el sentido de

⁶⁴ Margarita Schultz, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

⁶⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 64.

la obra. Debe entonces sumergirse totalmente en la pieza ignorando su propia personalidad lo cual es prácticamente irreal e imposible de alcanzar.

No hay duda que también el intérprete debe poseer como el artista, el contemplador e incluso el crítico, cualidades tales que le permitan realizar una muy buena interpretación: una vasta cultura, sensibilidad, inspiración, aunque no precisamente creadora como la del artífice sí más profunda que la del contemplador, intuición que lo capacite para percibir el mensaje del creador. Pero debe poseer un grado de imaginación aun mayor que la del artista y del contemplador, para situarse en el momento histórico del creador, imaginar las influencias que recibió y que determinaron su expresión. Debe conocer profundamente al artista y su obra, imaginar el proceso artístico en todos sus pasos y magnitud, cómo surgió la obra y cómo se concluyó, así estará capacitado para poder interpretarla sin falsear el mensaje. En parte, las emociones que se despierten en los espectadores dependerán del intérprete, deberá extraer a su arbitrio –para lo cual son indispensables las cualidades enumeradas– lo sublime, lo melancólico o lo alegre de la obra que interpreta; la música y la poesía son un conjunto de símbolos cuyo sentido debe desentrañar para apoderarse del espíritu del oyente, sin que se olvide sin embargo, que solamente está recreando la obra.

Refiriéndose concretamente a la música, Aaron Copland⁶⁷ considera que el intérprete debe asimilar y volver a crear el mensaje del compositor. El Primer problema tratándose de interpretación musical –dice– es la propia música, el intérprete no sabe qué grado de fidelidad se espera de él, así que debe hacer uso de su inteligencia musical. Pero, además del problema planteado, hay que considerar que la música es algo vivo, dinámico, no estático; tiene, como toda forma del arte, una cualidad esencial: cada compositor posee su propio estilo, al cual debe ser fiel el intérprete; el estilo es producto de la personalidad de cada artista y de la época que vive y en que escribió su obra, pero cada intérprete tiene también su propia personalidad y su modo peculiar de sentir la obra musical, puede, entonces, imprimir su propio estilo a la composición, lo cual ocurre frecuentemente, por ello una misma obra musical, es diferente según quien la interprete.

El término *expresión* se aplica a aquellos elementos de la ejecución de la música que dependen de la respuesta personal y que varían de acuerdo a las diferentes interpretaciones.

En este sentido el maestro de piano puede instar a su alumno a ponerle expresión a un pieza, es decir, a tocar una pieza con una cierta articulación, tempo y fraseo.

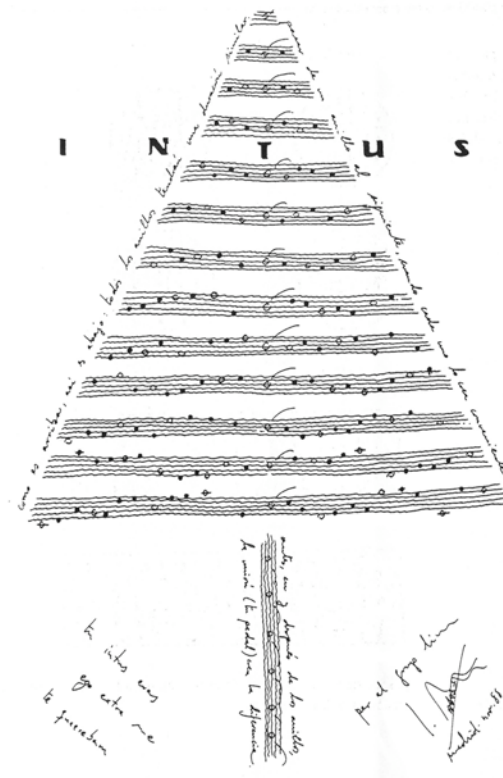
Como es sabido el intérprete tiene el deber de leer la partitura, pero quien tenga un poco de experiencia sobre lo que es la interpretación sabrá que se trata de algo ambiguo y sutil, en el que no queda claro cuál es el límite entre seguir lo que está escrito en la partitura y recrear con la propia personalidad aquello que existe sólo en los pliegues de la misma. Muchos filósofos y musicólogos han puesto en evidencia cómo, en el acto de la interpretación, se oculta la verdadera naturaleza de la música, que es esencialmente improvisación. En la improvisación se hace evidente ese aspecto de la creatividad como impulso inmediato y, en parte, ilógico, y la interpretación–ejecución es siempre un acto igualmente creativo de improvisación. Además, el intérprete hace evidente, en su mismo modo de actuar,

⁶⁷ Aaron Copland, *op. cit.*

ese contacto de orden casi físico, instintivo, con la obra musical; el ímpetu de la creación, sus ritmos interiores, el flujo melódico y sus vibraciones, sus pausas, sus reflexiones, son hechos propios por el intérprete, que los vive físicamente en primera persona y los hace reales, audibles y palpables a través del concreto ejercicio de su arte, que es una operación al tiempo física y mental. Esta vida secreta de la obra musical, este su latir en el tiempo, no puede ser escrito ni expresado en la partitura, que por otra parte tiene solamente la función de ser un entramado, un esquema, un apunte que ha de sugerir al intérprete el camino por donde mejor penetra en el corazón de la obra, difícilmente traducible a los signos gráficos incluso de la notación más perfecta.⁶⁸

ESPECTADOR

El tercer miembro del grupo de los que convergen en torno a la música es el espectador u oyente. El papel de este es fundamental en tanto en cuanto, los logros conseguidos por el compositor e intérprete nunca alcanzarán su meta si no cuenta con un grupo de auditores inteligentes y preparados para una recepción ecuaníme. De ahí que sea responsabilidad suya entregarse plenamente a la música que escucha, «aplaudirla vigorosamente»⁶⁹ ampliar los horizontes de la estética, estilos y gustos musicales de modo



53.

Llorenç Barber, *Intus*.

⁶⁸ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁹ Aaron Copland, *op. cit.*, p. 249.

que la capacidad receptiva hacia la obra no se limite a departamentos estancos de tiempos, épocas o estilos determinados.

El auditor que en realidad se mete en la música es el único que tiene importancia para la música o los que hacen música. [...] El gusto, al igual que la sensibilidad, es hasta cierto punto una cualidad congénita, pero ambos se pueden desarrollar de modo considerable con una práctica inteligente.⁷⁰

Hay que comprender correctamente el papel del intérprete en la obra que se está escuchando para lo cual conviene conocer en profundidad el estilo del autor de la pieza e identificar la reproducción del mismo de parte del intérprete en el contexto de su propia personalidad siempre conforme a las pretensiones de cada oyente. La consideración de las *piezas menores del arte* constituye el argumento clave para el acercamiento que se defiende debiera tener el espectador con la obra musical y su contexto.

CIENCIA Y FILOSOFÍA

Los elementos musicales sonido, timbre, ritmo o armonía se encuentran en la formación ordenada del universo, así el creador podrá encontrar en la contemplación del universo la base de su creación considerándolo como fuente de documentación en el aspecto puramente musical, como apunta la cultura griega. Las disciplinas del arte convergen con las ciencias en términos afines y se enriquecen mutuamente.

El contenido espiritual de la música une también en el ánimo del oyente lo bello del arte musical con todas las demás ideas grandes y bellas. La música no actúa pura y simplemente por su belleza, sino al mismo tiempo como reproducción sonora de los grandes movimientos del universo. Gracias a profundas y misteriosas relaciones de la naturaleza, la significación de los sonidos se acrecienta más allá de los sonidos mismos y nos hace sentir en la obra del talento humano también lo infinito. Webern sentencia que «al futuro le está reservado descubrir las más estrictas leyes de coherencia, que ya están en los trabajos de hoy. Si se llega a esta justa comprensión del arte, ya no habrá diferencia entre la ciencia y la creación inspirada. Cuanto más se avanza, más idéntico resulta todo, y por fin se tiene la sensación de no estar ya frente a un trabajo del hombre, sino de la naturaleza»;⁷¹ puesto que en la naturaleza no se produce la separación diametral que el hombre promueve y que llega a empobrecer la creación.

La música se torna absoluta por ser un arte objetivo y adquiere esta objetividad por medio de su estructura. Hablar de la objetividad de la música implica decir que se le entiende como objeto en sí mismo, sin recurrir a ningún sentido semántico, propósito externo o idea subjetiva. Se hace objetivo al producir los patrones y las formas apropiadas. Las formas satisfacen porque se comprenden las relaciones estructurales que éstas ejemplifican. El oído capta estas relaciones mediante un acto de aprehensión intuitiva, pero la satisfacción que de ahí emana es similar a la derivada de la actividad de las matemáticas. No es una satisfacción accesible a todos. Como las matemáticas, depende de la comprensión y ésta no acaece sino a partir del conocimiento íntegro de la disciplina, así como un acercamiento a los índices científicos adyacentes.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Gino Stefani, *op. cit.*, p. 63.

La música está cerca del funcionamiento científico, próxima por tanto a la astronomía y a las matemáticas. Música y matemática se unen en el concepto pitagórico de *armonía* que significa, en primer lugar, proporción de las partes de un todo. Pitágoras fue el primero en llamar cosmos al conjunto de todas las cosas, debido al orden que existe en éste. Este orden por el que se rige el Cosmos es dinámico. El universo está en movimiento y es el movimiento de los astros y de las fuerzas que los mueven el que se ajusta en un todo armónico. Así, si el Cosmos es armonía para los pitagóricos también el alma es armonía. Las matemáticas y la música –lo que se aprende con la vista y el oído– constituye dos caminos para la curación del alma.

Armonía quiere decir también afinación de un instrumento musical con cuerdas de diferente tirantez llegando a significar la escala musical. Según Aristóteles los pitagóricos afirmaban que la tonalidad del universo era armonía y número. El número alude al aspecto visual, geométrico y astronómico de los cuerpos del Cosmos que es comparado con un inmenso teatro. La armonía alude al sonido de los instrumentos afinados que hacen del Cosmos una orquesta sinfónica. Esa doctrina ayuda a aprender mirando al cielo y escuchando la música callada de las esferas celestes, ya que en el cielo hay número, armonía, y sonido. Porfirio, en los siglos III–IV d. C., afirmaba que Pitágoras oía incluso la armonía del todo, aquella que contenía la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven dentro de dichas esferas, armonía que las deficiencias de la naturaleza más próxima impide percibir.⁷²

Ya desde tiempos de Pitágoras, la música venía llamando la atención de matemáticos y siempre han nacido en torno a ella distintas teorías dentro de su disciplina. Las especulaciones científicas y matemáticas sobre la música se fundan en el principio de que el sonido es un fenómeno físico mensurable con exactitud, ya que cualquier cuerpo vibrante emite, según el número de vibraciones por segundo, un sonido de una altura determinada. En esta observación se encuentra implícito el privilegio típicamente otorgado por la cultura occidental al parámetro de la altura. La escala diatónica, usada en la música occidental, se ordena en siete sonidos que se encuentran en ciertas y sencillas relaciones numéricas entre sí. A partir de esta constatación, ha surgido en el tiempo una serie de complejas especulaciones sobre la naturaleza de los sonidos, sobre la naturaleza de la escala musical, sobre sus relaciones con otros fenómenos de orden físico o cósmico, de los que los sonidos bien podrían ser reflejo o símbolo. Este punto de vista sobre la música, que representa una constante secular del pensamiento musical, ha sido desarrollada en particular por aquellos músicos o pensadores que consideran que la música es un lenguaje dotado de una autonomía totalmente propia, con escaso o nulo parentesco con el lenguaje verbal. Quien ha investigado en la naturaleza matemática de la música se ve empujado a destacar más los valores intelectuales y metafísicos vinculados al arte de los sonidos que esos otros de orden emocional. Obviamente, quien considera que la música se establece sobre un complejo y rígido orden matemático que el músico no hace sino descubrir, evidenciar, e incluso, reproducir en sus composiciones, y que esta estructura, esencialmente racional, de todo el universo, reivindica con ello la independencia de la música respecto a ese otro arte, el de los sonidos que encarna o refleja, en cambio, un mucho más elevado orden racional del universo.⁷³

⁷² Armando Poratti, *op. cit.*

⁷³ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 32.

Pero la música, con su rigor matemático y físico, también estimula emociones pues procura una proximidad a la belleza que no es el propósito de un problema de cálculo cuya correcta resolución agrada como logro del intelecto, no como creación artística.

Yo veo en los tonos más graves de la escala musical, en el bajo fundamental, los escalones inferiores de la objetivación de la voluntad, la naturaleza inorgánica, las masas de los planetas. Las notas superiores, más rápidas y fugitivas, pueden considerarse, como es sabido, como el resultado de vibraciones concomitantes del bajo fundamental y resuenen débilmente cada vez que éste se produce, y hasta es regla en armonía no hacer coincidir con una nota grave más que sus sonidos armónicos, es decir, aquellos que resuenan por sí mismos al propio tiempo que la nota grave, en virtud de vibraciones concomitantes.

Este hecho es análogo a lo que sucede en la naturaleza donde todos los cuerpos y todos los organismos deben mirarse como nacidos del desarrollo gradual de la masa planetaria que es su sostén y su origen; lo mismo exactamente que la relación existente entre el bajo fundamental y las notas superiores.⁷⁴

La genialidad de una demostración es exactamente igual que la genialidad de una pieza musical: se trata de una idea, algo de lo que antes nadie se había dado cuenta, algo por descubrir. Se puede creer que el arte y la ciencia son disciplinas totalmente separadas; separaciones tales como las del *trivium* y el *quadrivium*. Sin embargo, la ciencia y el arte son tanto en su base como en su fin la misma cosa. Persiguen la trascendencia del hombre como último fin, por otro lado, su representación gráfica comparte afinidad de formas incluso con la ciencia.⁷⁵ (Fig. 52; Lám. 56, 57)

Un recorrido histórico a través de cómo se ha configurado la reflexión o, mejor, el conjunto de reflexiones sobre la música durante los siglos acaba entrelazándose, por una parte, con la misma historia de la música en sentido nato y, por otra, con todas aquellas disciplinas que han hecho de la música el objeto de un cierto interés por su parte: las matemáticas, la psicología, la física acústica, la especulación filosófica y estéticas propiamente dichas, la sociología de la música, la lingüística, etc. [...] Si la música ha suscitado el interés y ha atraído la atención en ámbitos de pensamiento tan diversos, esto significa que ella misma se constituye como una realidad multiforme y bien aquilatada, que puede ser legítimamente contemplada desde muchos ángulos distintos.⁷⁶

En resumen, la música es una disciplina del arte. En su proceso creativo, y para garantizar su durabilidad, ha desarrollado sistemas de notación que, como tales, recurren a una caligrafía en soporte bidimensional. La música debe estudiarse, como todo aquello que se refiere al arte, no sólo sentirse, ya que dicho sentimiento será íntegro y contundente si se sustenta en el saber. El sistema de notación musical registra el proceso creativo y la obra final siendo pues la música susceptible de ser contemplada.

⁷⁴ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁵ Conviene recordar los aspectos tratados en el punto *Origen de la Música* donde se cita, por ejemplo, las disciplinas que manejaba la mítica figura del centauro Quirón, este era «maestro no sólo de música, sino también de jurisprudencia y medicina.»

⁷⁶ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 22.

accelerando-----

Allegro

Handwritten musical score for the first system. The top staff has a wavy line above it. The bottom staff has a wavy line below it. The music is written in a single system with a double bar line. Dynamics include *P* (piano), *FF* (fortissimo), and *FFF* (fortississimo). There are also some markings like *F* and *FF* on the right side.

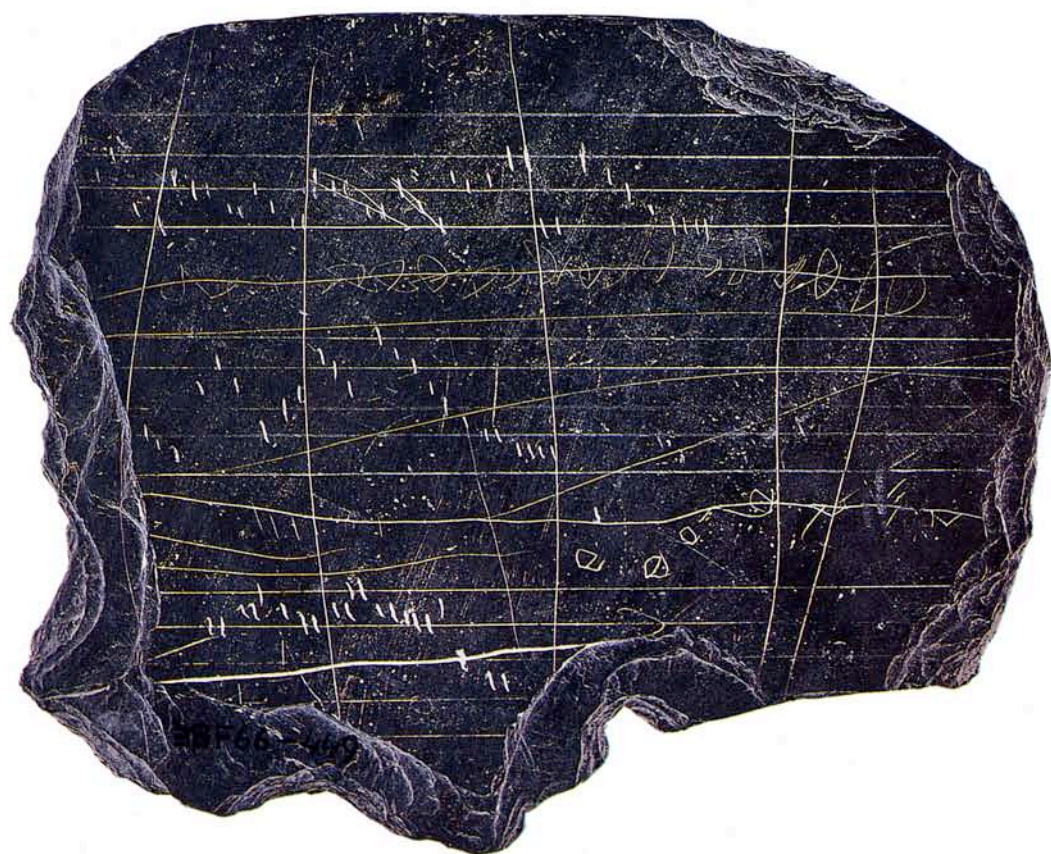
Handwritten musical score for the second system. The top staff has a wavy line above it. The bottom staff has a wavy line below it. The music is written in a single system with a double bar line. Dynamics include *SF* (sforzando), *F* (forte), *FF* (fortissimo), and *SF* (sforzando).

Handwritten musical score for the third system. The top staff has a wavy line above it. The bottom staff has a wavy line below it. The music is written in a single system with a double bar line. Dynamics include *SF* (sforzando), *F* (forte), *FF* (fortissimo), and *SF* (sforzando).

Andantino

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff has a wavy line above it. The bottom staff has a wavy line below it. The music is written in a single system with a double bar line. Dynamics include *PP* (pianissimo), *SF* (sforzando), *SF* (sforzando), *PP* (pianissimo), and *P* (piano).

9



374
 SOLEMNLY & GRAVE
 "A NONSENSE TALK OF BELLS"
 IN SILENCE
 DA CRO (ad lib)
 Vo 2
 Cresc. DIMINUENDO...
 FRANCESCO...
 DA CRO (ad lib)
 © LLORENÇ BARBER
 INTERNATIONAL FESTIVAL OF CONTEMPORARY MUSIC WARSAW AUTUMN 1994
 sept 94



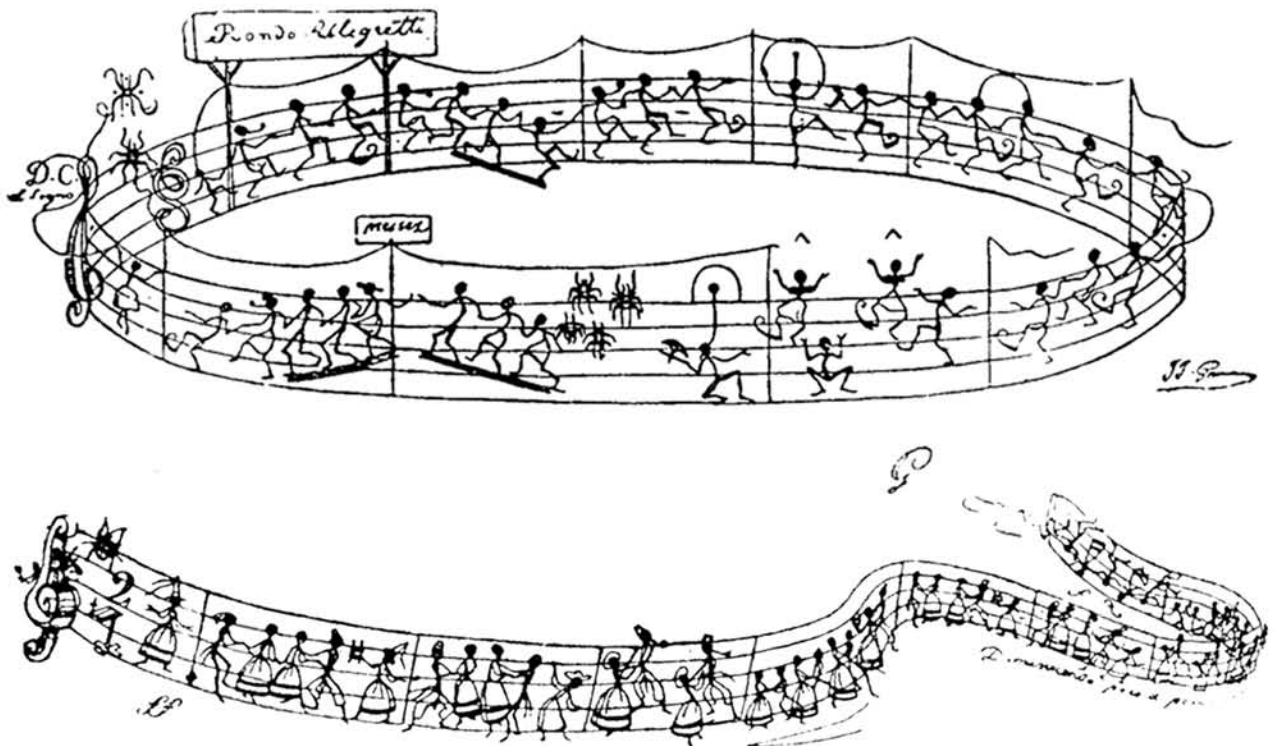
55.

Joan Miró, s.t., 1966.



56.

Telescopio Hubble, *La suave caricia de dos galaxias espirales*, 1999.



57.

J.J. Grandville, *Ronda* (fragmento), 1840.

Handwritten musical notation at the top of the page, consisting of two staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The word "Finis" is written in blue ink at the end of the second staff. There are also small "S:" markings above some notes.

A large, intricate, and highly decorative musical score filling the majority of the page. The notation is extremely dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and bar lines. The score is written in a style that is highly stylized and appears to be a form of musical shorthand or a highly decorative manuscript. The word "Finis" is written in blue ink at the bottom right of the page.

EL MOVIMIENTO EFÍMERO: DANZA

De esta relación entre las artes y de la armonía que reina entre ellas, debe deducirse, señor, que el maestro de ballets cuyos conocimientos sean más extensos y que posea el mayor genio e imaginación, será el que ponga más fuego, más verdad, más ingenio e interés en sus composiciones.



La danza
es un lenguaje del arte
que usa el cuerpo como medio
físico de expresión y se sirve de otras disciplinas
para su puesta en escena, a saber: música, pintura, escultura, poesía, escenografía, etc. El carácter efímero de la danza ha planteado desde sus orígenes la viabilidad de un medio gráfico, visual y bidimensional que garantizara la transcripción de las coreografías combatiendo así su fugacidad.

Coreología es la ciencia que estudia el movimiento de la danza. La *notación coreográfica* se refiere el código de representación gráfico de dicha disciplina con todos los componentes necesarios para que las partituras sean efectivas y permitan una reproducción íntegra de la pieza. El resultado son partituras del movimiento que deberán hacer alusión, también y por lo tanto, a la música que acompaña dicho baile. A lo largo de la historia este trabajo de notación no se ha desarrollado con rigor ni continuidad, por ello resulta difícil cubrir lagunas que existen sobre la evolución real del baile. Además, a la Historia de la Danza en nada le ha favorecido la concepción sectaria que separaba radicalmente el baile popular o folclórico, del académico, como si se tratara de temas excluyentes y sin ninguna conexión. Sin ir más lejos, y aunque en determinados contextos y períodos algunos grupos sociales han llegado a tomar posesión del ballet como evento propio de un determinado estatus,

ésta, la danza clásica, tiene las mismas raíces del baile popular y folclórico, ejemplo de ello es el origen etimológico de los términos franceses usados para denominar los pasos de ballet.¹

Vislumbrar la importancia de la representación gráfica de la danza exige una aproximación real al concepto de danza y ballet asumiendo su complejidad como un entramado que, analizado históricamente, exigiría una vez más un trabajo paralelo al presente. Sin embargo, el concepto general que subyace en la estética y la teoría de la danza como disciplina del arte, se puede y debe estudiar para comprender y valorar las imágenes que resultan de su sistema de notación.

El elemento fundamental que compone la danza es intrínseco a la naturaleza humana, ya que la danza responde principalmente al ritmo y éste viene dado en el hombre en el propio latido del corazón, así como la respiración, creándose desde un primer momento un ritmo sincopado del que la danza se ha nutrido siempre, al igual que la música.²

QUÉ ES LA DANZA

Hay diversidad de opiniones a la hora de emplear el término danza o ballet indistintamente. La danza se refiere al baile en general, mientras que ballet es el baile clásico y de academia, el cual ha ido evolucionando sin deshacerse de sus principios básicos; la evolución de sus formas ha derivado en la denominada danza contemporánea. Cuando se dice *danza* se piensa en movimiento pero no en un movimiento cualquiera, se trata de un movimiento exquisito, con una estética determinada y cuya belleza se alcanza por medio de la armonía, la cual se respalda con exclusividad en la simetría y el equilibrio.³ Con frecuencia este movimiento va acompañado de música y conforme a cuyos tiempos y compases construye su estructura. Danzar es «ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies.»⁴

El ballet consiste en una forma de entretenimiento teatral que relata una historia, desarrolla un tema o sugiere cierto ambiente a través de la orquestación de un grupo de bailarines vestidos y adiestrados según las reglas estrictas y guiados por la música en lo que se refiere a sus movimientos y significaciones, siempre sobre un fondo decorativo; siendo la música, el movimiento y la decoración paralelos en el pensamiento.⁵

Dante hace referencia al término *ballare* como movimiento ordenado del cuerpo según un tiempo musical y aparece anteriormente en textos de San Agustín. Se deriva del griego *ballo*; origen y etimología es, al igual que el término *danza*, muy discutido. En cualquier caso de *balla* deriva *ballo*, en italiano, y de aquí *ballet*.

La etimología de la palabra *coreografía* remite al griego *córeos*=*coreia*=danza y *graphei*=*graphen*=escritura, esto es, escritura de la danza. *Córeos*=*coreia* en griego se refiere a la danza en corro y también al grupo de los que danzan y el lugar destinado a la danza.

¹ *Pas de Bourée* toma su nombre de los atados de leña de los campesinos; *Saut o Pas de Chat*, son alusiones a un salto o al paso de un gato; *fouettés* equivale a los latigazos que se daban a los animales de tiro, etc.

² Ana María Abad Carlés, *op. cit.* p. 15.

³ Recuérdese lo que se ha dicho sobre armonía, simetría y equilibrio y cómo cada uno de estos elementos están presentes en el *universo creador* y en todas las manifestaciones del arte. qv. el punto *Elementos físicos* del capítulo uno.

⁴ Real Academia Española, *op. cit.*

⁵ Arnold L. Haskell, *Ballet*, Buenos Aires: Tauro, 1947, p. 34.

Córeos=*coreia* no se mantiene en las lenguas europeas como danza, sino como coro, grupo cerrado de voces. El concepto de *danza* viene expresado por la palabra *danse*, que proviene del francés antiguo, *dancier* y designó en un principio el baile solemne, individual y colectivo en círculo frente al *baller*, término para la danza más popular.

Danza es el movimiento en sí mismo que guarda relación con la música si ésta ha de acompañarle, así como los demás factores que constituyen la coreografía; coreografía es la composición de un baile, es decir, el diseño o maquetación de los movimientos, de los pasos que deberán seguir los bailarines y que, igualmente, se determinan conforme a la música.

Podemos definir la danza como una forma de conocimiento, expresión y comunicación basada en la creación de un fenómeno espacial, perceptivo, ordenado según un ritmo a través de intransitivos movimientos del cuerpo humano⁶

La danza, en el sentido más general, es la expresión del ejercicio de las libertades de un individuo que siente en un instante determinado la necesidad de exteriorizar sus estados internos personales mediante los movimientos de su cuerpo, desarrollados éstos por una sucesión de formas posturales en el contexto del espacio que lo rodea. Isadora Duncan entiende el cuerpo, no como instrumento para la producción de figuras visibles, sino para la transmisión de impresiones profundas o vibraciones anímicas. De lo que se constata que en la danza se hacen presentes tres elementos fundamentales y constantes en su evolución: el *cuerpo humano*, como instrumento de la disciplina; el *movimiento*, que es el lenguaje expresivo propiamente dicho; el *espacio* y el *tiempo*, lugar donde se produce la relación entre ambos. La danza recoge los elementos plásticos de los movimientos utilitarios de los seres humanos y los combina en una composición coherente, dinámica y creativa animada por el espíritu y por la concepción estética del artífice. Esto la convierte en una obra artística.

Un continuo movimiento ondulatorio recorre la naturaleza. Cada movimiento de la danza existió primitivamente en la naturaleza. Se hizo evidente primero en los movimientos terrestres; después se introdujo en la vida animal: peces, pájaros, reptiles, cuadrúpedos, se mueve en un inconsciente reflejo del universo. Esto mismo sucedió con el hombre primitivo.

Cada movimiento libre y natural se acopla con la ley universal ondulatoria. La verdadera danza debe ser la transmisión de la energía terrestre a través del médium del cuerpo humano. No hay médium más admirable. El danzante extrae su fuerza y alegría de las fuerzas vírgenes de la tierra y a través de su cuerpo absorbe toda la energía de los planetas y transmite a los espectadores⁷

El origen de la danza encuentra su explicación en el movimiento global de la creación; en este movimiento los artistas van a descubrir un universo de posibilidades, el cual irán modulando para transformarlo en una expresión del arte. Estas consideraciones encuentran un claro ejemplo en la figura de Nijinsky. Para él la danza fue un lenguaje que prescinde de palabras. «El artista puede usar cualquier forma que su expresión requiera,

⁶ Kosme María De Barañano Letamendia, *Ensayos sobre danza*, Bilbao: Kobie, Bizkaiko Foru Aidundia, Diputación Foral de Vizcaya, 1985, p. 140.

⁷ Isadora Duncan, *Mi vida*, Madrid: Debate, 1988, p. 37.

puesto que el impulso interno debe encontrar una adecuada expresión externa.»⁸ Nijinsky se refugió en la danza para canalizar una personalidad acomplejada y problemática sin dejar de ahondar en los recursos estéticos de su profesión.⁹ (Fig. 55)

Para Oskar Schlemmer la historia de la danza es la historia de la transfiguración de la forma humana. Es la historia del hombre como actor de acontecimientos físicos, espirituales, políticos, culturales, en fin, reflejo de la evolución de la sociedad, pasando de la ingenuidad a la reflexión, de lo natural al artificio. Los materiales que entran en esta transformación son la forma y el color, materiales del pintor y escultor; movimiento y sonido propios del bailarín y del músico. A través de la manipulación de estos elementos se determina el papel del artista y sintetizador de estos elementos: el bailarín creador del ballet y la danza como síntesis dialéctica abstracta de las artes plásticas.¹⁰ (Lám. 59)

Y a vosotros jóvenes que deseáis intentar la composición de ballet y que creéis que para tener éxito en ello sólo es necesario el haber estado dos años bajo la tutela de un hombre de genio, empezad por saber que es necesario que lo tengáis vosotros. Sin ardor, sin espíritu, sin gusto y sin conocimientos, ¿osaríais creeros pintores? Queréis comprender de acuerdo con la historia y la ignoráis; según los poetas y no los conocéis. Dedicadlos a estudiarlos; haced que vuestros ballets sean poemas y aprended el arte de saber elegir. Nunca emprendáis proyectos grandiosos sin haberos trazado de antemano un plan racional; fijad sobre el papel vuestras ideas y releedlas cien veces; dividid vuestro drama en escenas, que cada una de ellas sea interesante, y que al sucederse unas a otras conduzcan sin tropiezos ni inutilidades a un acertado desenlace; evitad cuidadosamente las prolijidades que enfrían la acción y retardan su marcha. Pensad que los cuadros y las situaciones son los momentos más hermosos de la composición. Haced bailar a los figurantes pero que hablen y hablen y representen al bailar, que sean mimos y que las pasiones las representen a cada instante. Si sus gestos y fisonomías están constantemente de acuerdo con su alma, la expresión que resulte será la del sentimiento y vivificará a vuestra obra. No vayáis nunca a los ensayos con la cabeza llena de figuras y vacía de buen sentido; empapaos de vuestro tema: la imaginación, fuertemente impresionada por el asunto que deseáis pintar, os proporcionará los rasgos, los colores y los pinceles. Vuestros cuadros poseerán energía y fuego; al estar vosotros impregnados y compenetrados de vuestros modelos, estarán llenos de verdad. Llevad hasta el entusiasmo el amor por vuestro arte. No se obtiene éxito en las composiciones teatrales si el corazón no se agita, el alma no se anima, las pasiones no gritan y el genio no alumbrá todo.¹¹

Por tanto, para estudiar y ejercer el arte del movimiento no es posible limitarse a su estricta disciplina, habrá que hacerlo teniendo en cuenta la importancia que en ella tiene la

⁸ Vasily Kandinsky, *op. cit.*

⁹ Cualquier intento de teorizar el ballet fracasa si se ignoran los textos que realmente se centran en la disciplina y analizan con rigor científico y de forma íntegra esta expresión del arte. Sería conveniente tomar como punto de partida ejemplos de bailarines cuya trayectoria obliga a reflexionar sobre danza desde la psicología, sociología, la estética e incluso la medicina; q.v. Peter Ostwald, *Vaslav Nijinsky. Un salto a la locura*, Buenos Aires: Atlántida en Escobar, 1991.

¹⁰ Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet*, Madrid: Piados, 1987, p. 89.

¹¹ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 67.

música, la pintura, la poesía, etc. La danza es uno de los lenguajes más interdisciplinarios.¹² En danza es tan importante el movimiento del cuerpo del bailarín como la pintura presente en la escenografía, o el ritmo de la música que marca compases; la poesía de los argumentos, gestos, poses y de la espiritualidad del danzante; su templanza que combate con el dolor físico. También son determinantes los agentes externos: decorados, luces, colores, indumentaria, el ambiente en el que se desarrolla el ballet; los sonidos; la maquetación propia de la coreografía, así como el trabajo de estudio y la rigurosa disciplina que precede cualquier salida al escenario. (Lám. 60–65)

Un compositor que desee elevarse sobre el nivel ordinario debe estudiar a los pintores y seguirlos en sus diferentes maneras de componer y pintar. Su arte debe concurrir a los mismos fines que la pintura, ya sea por el parecido, la combinación de colores, el claroscuro; ya sea por el modo de agrupar y disponer las figuras, de colocarlas en actitudes elegantes, en resumen, de darles carácter, vida y expresión.¹³

LAS RAÍCES¹⁴

El origen de la danza está en el origen de quien es su fuerza motor: el movimiento; y el movimiento nace con la vida misma, primero en los cuerpos celestes –como se ha dicho, en la creación del propio universo– después en la vida natural y humana.

Sólo unas pocas semanas después (de la concepción) el embrión humano, de menos de dos centímetros de largo, es un organismo que baila, flexionando y extendiendo sus miembros, torciendo el cuello y el tronco, tragando y moviendo el pecho. Pronto la madre empieza a sentir estas actividades dentro de su abdomen. [...] Una vez que nace el bebé, sus patrones innatos de movimiento son, desde luego, de lo más obvio. Son simétricos y parecen mucho más que sueltos y blandos que los de un chico de más edad. Los muslos del recién nacido, por ejemplo pueden rotar, de modo que las rodillas y los dedos de los pies apunten hacia los lados en lugar de hacia delante. Este movimiento natural es exactamente el que los bailarines llaman «salida», una posición estándar de las piernas en el ballet clásico. Y si mantenemos a un bebé erguido de modo que sus pies toquen una superficie, realizará movimientos como pasos, semejantes a una danza. Gradualmente, en la conducta del niño van organizándose acciones más complejas. El llanto representa una expresión articulada de dolor y malestar; los balbuceos se tornan habla, y los arrullos se convierten en sonrisas y dicha. Los «aleteos» de brazos y piernas semejan movimientos de natación y danza y luego

¹² La obra *Parade* es ejemplo de la fusión de todas las disciplinas que congrega la danza. Diaghilev, por ejemplo, logró que en torno a su empresa se aglutinaran pintores, escultores, diseñadores, músicos, coreógrafos, etc. Todos ellos vieron cómo sus obras dejaban de ser contempladas bajo el prisma de una única manifestación pasando a ser parte de una obra global. Ann Kodicek, *Diaghilev: Creator of the Ballets Russes. Art, music, dance*, Londres: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers Limited, 1996.

¹³ Jean Georges Noverre, *op. cit.* p. 101.

¹⁴ Las raíces de la danza, a pesar de ser confusas en algunas épocas por falta de documentación, podrían ser material suficiente para un trabajo de investigación. En este punto no se pretende hacer un resumen histórico, solamente se aportarán datos relativos al nacimiento de la danza hasta que se inaugura la Escuela de Ballet de la Ópera, momento en el que quedan fijadas las pautas tal y como las concibe hoy el ballet clásico, así como aquellos Tratados que a lo largo de la Historia han sido fundamentales para la evolución de la danza. Parte de estos textos aportan luces sobre los sistemas de notación que sí se relacionan directamente con las *piezas menores del arte* aquí expuestas.

evolucionan hasta tornarse formas «maduras» de locomoción –gatear y caminar– y un amplio repertorio de posturas y gestos empleados para la comunicación.¹⁵

La danza nació con el hombre y con las tres grandes vertientes de su devenir. El *rito religioso*, a través del cual trató de acercarse a fuerzas sobrenaturales y a los dioses que regían su vida en una sociedad primitiva; las tribus primitivas expresaban los hechos más importantes de su existencia con movimientos espontáneos del cuerpo siguiendo ritmos simples. La *recreación*, liberando alegrías o tristezas de la vida cotidiana desde la Edad Media. Estas primeras manifestaciones eran grupales, de diseño sencillo, reflejaban sucesos de la vida cotidiana y tenían un carácter público y social. El *espectáculo*, en los albores del



54.

Pablo Picasso, diseños para el vestuario de *Parade*, 1917.

Renacimiento y hasta hoy, donde cualquier escenario convencional o improvisado ha servido para expresar infinidad de sentimientos y reflexiones humanas.

Paul Netti habla de los saltos del cuervo relacionándolos con las piruetas de un baile. El zoólogo Shauinsland dice que en las islas de los mares del sur las gaviotas ejecutan complicadas figuras de baile: millares de ellas forman una figura regular, como si un maestro de baile hubiese estudiado el orden y los movimientos. Participan también en el baile otros pájaros, que vuelan hasta ellas y entran en la ronda. La actividad de este hecho, cuyo motor es únicamente el instinto natural y animal, podría ser el punto de partida para que un grupo

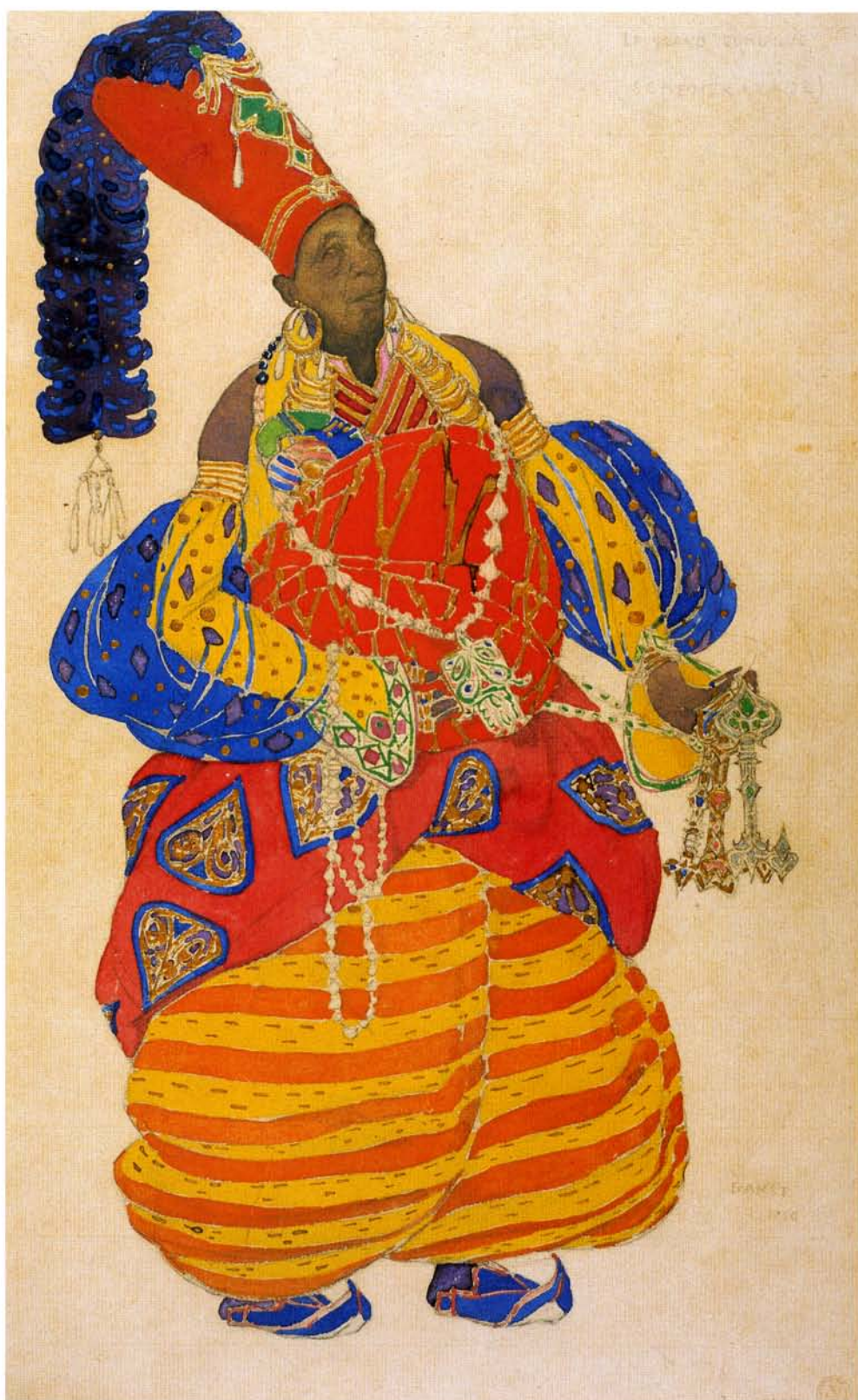
¹⁵ Peter Ostwald, *op. cit.*, pp. 17–18.

Programme des Ballets Russes



Costume de Chinois du ballet "PARADE"
Aquarelle de Picasso





61.

Léon Bakst, diseño de vestuario del Amo de llaves Eunuco en *Scheherazade*, 1910.





63.

Mikhail Larinov, diseño para el vestuario del soldado en *Chout*, 1915.





65.

Nikolai Roerich, diseño de vestuario para *El Hombre en La Consagración de la Primavera*, 1913.



coreográfico se ordenara y coordinara conforme a este mismo orden –persiguiendo, eso sí, un fin estético que lo vincule con los principios de la danza.¹⁶

Con la danza de alguna manera se intenta revivir o reproducir el primitivo ritmo de la tierra en el hombre, el palpito del cauce sin agua, el del arco de un puente, la llamarada oscura de dentro de las piedras, ese microcosmos al que marca su ritmo el bombeo del corazón del hombre que se mueve dentro, a su vez, del movimiento de los planetas con su cadencia y su coreografía, que la ciencia intenta descubrir. La danza es el arte de producir y combinar los movimientos del ser humano, el arte de expresar una idea a través de ellos, organizando el espacio en que aparecen, la cristalización en figuras del movimiento humano, tal como los minerales en su llamada inanimación organizan con la comunión de sus componentes las figuras geométricas más perfectas y los paisajes más inverosímiles.

La danza nació de la observación instintiva de que el ritmo es un elemento fundamental del movimiento del universo, dentro y fuera de sí, del latido del corazón al de las mareas, de la sangre renovada por la luna a las aguas desheladas por la primavera. El hombre a través de la observación de su propio ser y del universo que le rodeaba, quiso tender un puente, celebrar una correspondencia entre los dos ritmos, el humano y el cósmico: la danza se abrió eje como escape entre el microcosmos y el macrocosmos.¹⁷

La danza, entonces, puede ser llamada arte originario. Las pinturas sepulcrales más antiguas muestran personas bailando. Pero, a pesar de su antigüedad y, a diferencia de la arquitectura o a literatura, ha dejado una exigua historia y fue la última forma artística en adquirir identidad independiente.¹⁸ Es trabajo arduo para un historiador avanzar en la historia sin ejemplos con los que sostener su disciplina. Por este motivo, porque la historia de la danza y el ballet es en parte desconocida, este capítulo pretende aproximar el origen de la danza tanto como sea necesario para comprender la disciplina íntegramente, así como su sistema de notación gráfico.

El hombre primitivo traduce cada experiencia en forma de baile. Baila en sus acontecimientos más relevantes: al nacer el hijo, en el casamiento y en los entierros; al ser iniciado el adolescente en la vida del hombre le reza a su dios bailando, y cree con eso echar al demonio. Baila también en la época de los equinoccios, al comenzar la labranza del campo, al salir de caza y al volver de la misma. Fue el tardío ballet el que transformó los deleites festivos de los movimientos corporales –del baile popular y la danza social– en un arte dramático controlado y doloroso físicamente. «El ballet, como forma –observa el historiador Lincoln Kirstein– es tan importante como el invento de la perspectiva o la sinfonía en música; es decir, una importante aportación a la cultura occidental.»¹⁹

¹⁶ Paul Netti, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ Kosme María De Barañano Letamendia, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸ Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 74.

¹⁹ Lincoln Kirstein, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Nueva York, Garden City. 1942, pp. 213–215.

El primer tratado de danza que se conoce en occidente se debe a Luciano de Samosata.²⁰ Hace un resumen de la historia de la danza; defiende la disciplina como expresión primitiva, artística y viril; como herramienta noble para el artífice y espectador pues todo lo que le reporta son beneficios intelectuales y espirituales, un exquisito instrumento educativo. Sus orígenes los remonta a la creación del mundo relacionándolo con el movimiento de los planetas.²¹ «El movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas con los planetas errantes, la comunión rítmica de ellos y su armonía disciplinada, son ejemplos de la danza primigenia.»²² Habla de las danzas descritas por Homero, de los protagonistas homéricos que sabían bailar; de las danzas espartanas, egipcias e indias. Se refiere al interés de Sócrates por la danza y da consejos a los bailarines que hoy aún tienen validez. Luciano, como hizo Noverre en su época,²³ considera que el bailarín no es una marioneta, sino un creador y como tal debe formarse e ilustrarse pues el ejercicio físico no está reñido con el entrenamiento intelectual.

Los griegos fueron los primeros en reconocer el poder de la danza y quienes la consideraron por vez primera un arte, otorgándole así una musa propia, Terpsícore.²⁴ También era un fenómeno de comunicación social, ejemplos de ello se encuentran en fragmentos de la *Iliada*.²⁵ Si en Grecia el objeto del arte era la catarsis, la danza, en conjunción con la poesía y la música, era una vía adecuada para el alcance de esta purificación que debiera permitir la comunicación con el Olimpo.²⁶

Durante la Edad Media la danza sigue vinculada a ritos religiosos y su vertiente más profana se enraíza en las costumbres y fiestas de cada pueblo. Las numerosas representaciones teatrales acompañan o incluyen sencillas coreografías y los bailes van perfeccionándose y son más sofisticadas conforme evoluciona la sociedad y el intercambio cultural se acentúa. Salazar señala que en catedrales de la Edad Media, en las puertas que dan

²⁰ Luciano de Samosata, *Obras Completas*, Madrid: Gredos, 1988–1997. Se recomienda la lectura de este tratado. El concepto *danza* defendido en la tesis se sustenta en la reflexión que hace Samosata como disciplina íntegra, así como la exigencia que propone en la formación del individuo, que solicita tanto a bailarines como espectadores. Resulta también interesante el comentario del tratado de Francisco Rodríguez Valls, *Movimiento esencial en el espacio*, «El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata», *Thémata*, Revista de Filosofía, Universidad de Sevilla, nº 37, 2006, pp. 355–372.

²¹ Este planteamiento tiene vigor siglos más tarde. Duncan, en el siglo XX, exhorta a sus bailarines para que «estudien el movimiento de la tierra, el movimiento de las plantas y los árboles, el movimiento del viento y las olas, y estudien entonces los movimientos de un niño. Encontrarán que el movimiento de todas las cosas naturales se produce con una expresión armoniosa. Y que esto es así en los primeros años de vida del niño; pero muy pronto se le impone un movimiento desde fuera en nombre de falsas teorías de educación, y el niño pierde entonces su vida espontánea natural y su capacidad de expresar en movimiento.» No obstante este punto de partida exige, a la vez que espontaneidad, rigor y disciplina, para que el ejercicio del baile no se torne instintivo sino que el intelecto eleve esta danza mimética de la naturaleza y sea disciplina del arte sin equívoco. Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p. 90.

²² Luciano de Samosata, *op. cit.* vol III, p. 50.

²³ Se recomienda la lectura de *Cartas sobre la danza y los ballets* de Jean Georges Noverre para completar todo lo que en esta tesis se refiere a la danza y su relación con las otras disciplinas. Noverre, bailarín, coreógrafo y escritor, sin depreciar totalmente los preceptos académicos, propugna un ballet de acción, expresivo y no puramente imitativo, la danza como espectáculo independiente. Propone al bailarín como un individuo ávido de formación exhausta, con dominio de pintura, como un pintor, de poesía como escritor, etc.

²⁴ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ *q.v.* cita 19 del capítulo tres.

²⁶ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 16.

a occidente, había un lugar llamado *ballatoria o choraria*, reservado para la danza.²⁷ La transición de la Edad Media al Renacimiento supuso un acercamiento de la danza a los círculos más apasionados por el arte en todas sus manifestaciones, los ambientes refinados así como los monarcas acostumbraron a agasajar a sus invitados con bailes en los salones. La danza pasó a ser el entretenimiento de palacio.

El ballet académico nace como un espectáculo que engloba pintura, poesía, música y danza. Tenía lugar en las cortes italianas del Renacimiento, principalmente para banquetes y bailes. La actuación se basaba en las danzas sociales de la época con reminiscencias medievales e influencias folclóricas y/o primitivas, en muchos casos. Hacia mediados del siglo XV, cuando el Renacimiento se expandía en toda Europa, los ballets cortesanos italianos fueron ampliamente desarrollados en Francia.²⁸

Tras un liviano declinar del baile cortesano, la llegada a Francia de italianos²⁹ – doctos en las diferentes manifestaciones de la música y artes escénicas – introdujo livianas modificaciones. Los parisinos irían aproximándose al gusto por la danza según los cánones latinos. El ballet de corte alcanza su cumbre durante el reinado de Luis XIV, que apoyó de forma incondicional al italiano Lully. Éste le hizo comprender que la danza sólo alcanzaría un nivel alto de ejecución con la profesionalización de los bailarines; se funda así en 1661 la *Real Academia de Danza*, abriéndose el camino hacia la danza profesional. Se crearon espacios teatrales, surgió la «representación» y lo que había sido espontáneo se volvió organizado. París y su corte, el rey y la nobleza, fueron los grandes protagonistas de lo artístico de este momento y los intérpretes de ésta nueva forma de danza llamada «ballet». En el espectáculo se conjugaba baile, música, mímica, argumento, escenografía y vestuario aunando todas las disciplinas en torno a la danza.³⁰

El coreógrafo Pierre Beauchamp comienza la tradición de la danza de escuela como se conoce hoy. Hay que entender que sus logros van acompañados de la confirmación de la danza como disciplina escénica y profesional. Esto exigía una reorganización coreográfica debido a las nuevas exigencias visuales que, con la evolución arquitectónica del teatro y del escenario, se irán modificando. Pero las grandes pautas marcadas por él que han determinado la evolución y las formas de expresión de la danza clásica son: la determinación de las cinco posiciones de los pies –la posición de los brazos y el modo de moverlos fue posterior– y el rotar de la cadera y extremidades inferiores en *en*

²⁷ Actualmente hay dos actos que son reminiscencia de las manifestaciones de baile que preceden al ballet: las *procesiones* y el *Baile de los Seises*. Las primeras, ya sean profanas o religiosas, se concebían como danzas en fila; *procedo, processi*, significa avanzar. Así, las primeras danzas que no poseían coreografías complejas, se reducían a simples desfiles de pasos acompasados, y en este caso servían para cortejar imágenes u objetos venerados. Las segundas son danzas realizadas en el interior del Templo frente al Sagrario y entorno al altar. Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

²⁸ Catalina de Médicis introdujo el ballet en Francia; mujer educada en el mejor ambiente cultural de la época canalizó su gusto por la danza como un medio de propaganda política para sorprender y agasajar a sus invitados.

²⁹ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, pp. 25–29. En el siglo XVII, ante la inminente decadencia de esta disciplina, y tras la muerte del Cardenal Richelieu, Giolio Mazarino desempeñó un papel decisivo en los referente a entretenimientos cortesanos. No obstante, a pesar de que su educación italiana le llevó a exportar a Francia el gusto por la ópera, fue otro italiano, Giovanni Battista Lully, conocido como Lully, bailarín y músico de alto nivel, quien se dio cuenta del gusto galo introduciendo así, poco a poco, reformas que impulsaron progresivamente la danza como disciplina escénica.

³⁰ Adolfo Salazar, *op. cit.*, pp. 111–141.

dehors.³¹ En la segunda mitad del siglo XVIII tres maestros –Franz Hilferding, Gaspero Angiolini y Jean Georges Noverre– dan un giro completo a la enseñanza de la danza introduciendo la pantomima y el ballet de acción sin despreciar la técnica sino logrando para la coreografía unidad y coherencia.

A lo largo de la historia se han escrito tratados y se han publicado textos que narran la evolución de la danza con pautas y condiciones estéticas, técnicas, físicas, etc., que deben ser aprehendidas por el estudiante de ballet. Éstos muestran el progreso de la danza como disciplina del arte, como disciplina profesional de sus artífices y, en siglos posteriores, permite contemplarla con la perspectiva y el rigor de una materia documentada. No son abundantes pero sí garantizan la comprensión de la evolución del concepto y de las formas de la danza, así como sus consideraciones más espirituales.

Domenico de Piacenza es considerado como el primer coreógrafo de la historia. Escribió el tratado *De arte saltando et choreas ducendi*³² que abarca dos grandes bloques. En la primera parte marca cinco elementos para la danza que coinciden con las características de la danza en su estado más elemental: *compás de medida*, –la musicalidad– manteniendo así la asociación de la música con la danza; *la manera*, traducido en el temperamento del artista. Resalta la importancia de *la interpretación* de la obra por parte del bailarín. La *memoria* fundamental para recordar los pasos; *la división de terreno*, superficie horizontal en la que transcurre la escena y el aire, referido a la calidad del salto. En la segunda parte escribe sobre los pasos, sobre nueve pasos naturales, cómo andar y tres circunstanciales que entroncan con el repertorio posterior de la danza: *entrechat*, paso corrido y cambio de pie.

El Tratado de Thoinot Arbeau, *Orchesographie*,³³ de 1589, es uno de los primeros tratados escritos sobre el arte coreográfico. En él se encuentran descripciones de pasos que se han mantenido a lo largo de la historia de la danza, recomendaciones de posturas y formas de moverse reconocibles hoy en escuelas de ballet, así como una amplia exposición de la relación de esta disciplina con la música, marcando en algunos casos, con las propias notas musicales, los pasos de cada coreografía.³⁴

En 1760 se publicaron las *Cartas sobre danza y otros ballets*,³⁵ de Jean Georges Noverre. Este bailarín y coreógrafo, adelantándose a su época, abogaba por introducir serias modificaciones en la danza, así como el modo de enseñar y sentir dicha disciplina: las máscaras, la indumentaria de los bailarines, la expresión y manifestación de sentimientos, la pantomima, etc., eran temas vigentes y que, en su opinión, debían cambiar. Otro

³¹ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, pp. 31–32. *En dehors* es una de las características fundamentales de la danza clásica. Consiste en la rotación de las piernas desde la cadera y apertura de los pies, si es posible, hasta crear una línea recta entre ambas puntas de los pies pasando por los talones y empeines. Tres son las causas que aparentemente motivaron el *en dehors*: *anatómica*, permitiendo mayor movilidad en las piernas con independencia del torso; *espacial*, en el nuevo escenario de la danza el espectador puede apreciar mejor los movimientos en *en dehors* por su visión en ángulo; y *estética*, para que en época de Luís XIV se luciera el tacón de plata del calzado del bailarín.

³² Doménico de Piacenza, *De Arte Saltandi & Choreas Ducendi*, Florence, Dante Bianchi, 1963. Q.v. el capítulo doce, donde se vuelve a hacer un recorrido por los tratados coreográficos atendiendo a las ilustraciones que se refieren a los sistema de notación empleados por los coreógrafos de cada época.

³³ Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Bolonia: Arnaldo Forni Editores, 1981.

³⁴ Durante la Edad Media y Renacimiento, en las obras literarias como la cervantina, es frecuente encontrar referencias a los bailes populares o cortesanos que sin ser textos específicos han dado mucha idea de cómo se desarrollaba la danza en estos siglos.

³⁵ Jean Georges Noverre, *op. cit.*

denominador común que se repite en sus cartas es la relación existente entre todas las disciplinas y cómo el enriquecimiento y éxito de la danza o de cualquier otra, estará determinado por la relación y formación que sus artífices mantengan respecto a disciplinas hermanas, así como la pasión con que se realicen estas actividades y el entusiasmo con que se aborde su estudio.

El Tratado de Carlos Blasis, *El Código de Terpsícore* de 1820, empieza haciendo nuevamente una exhortación sobre lo necesario que es para los estudiantes de ballet instruirse, como se hacía en la Antigüedad Clásica, en todas aquellas materias y disciplinas que les ayuden a modelar su porte y actitud del cuerpo, así como estudiar y contemplar el arte clásico, cuyas formas y estructuras, han influido en las composiciones y coreografías contemporáneas.³⁶ En la segunda parte resalta la importancia del trabajo diario y reincide en la relación de la danza con las disciplinas del arte, especialmente música y artes plásticas.

Los esfuerzos de los estudiosos y apasionados de la danza por documentarla y dejar constancia de sus modificaciones y evolución, son infinitos. Existen más textos que los citados pero no viene al caso elaborar una lista de los mismos. Éstos son referidos por su relevancia a la hora de determinar los principios del ballet que recibió el siglo XX y que hoy persiste, y porque en ellos se explica la reiterada necesidad de la danza de poseer un sistema de notación aprehendido.

EL GOZO DE LA ESTÉTICA

Samuel Ramos hace una comparación entre la representación del drama y la danza. Para él los efectos que ambos producen en el espectador son diferentes. Considera que el drama provoca sentimientos afines a los que el individuo encuentra en la vida real, sin embargo la danza produce un goce estético que la vida no puede darlo.³⁷

Y he aquí el gran paso a dos, tan del gusto de los románticos, el momento trascendental de la danza, en el que alcanza su más alto grado de espiritualidad, pues los protagonistas dejan de estar en su encarnación humana para penetrar en el ámbito de las emociones del alma, de la desencarnación, del simbolismo más puro, en un mundo donde ya no hay casos particulares, sino seres idealizados que hablan todos el mismo lenguaje, recordando tal vez el que hablaban en la tierra, pero transfigurado, engrandecido por las nebulosas del ensueño.³⁸

El principal gozo de la danza radica en su condición humana. La bifurcación del germen de su creación reside en el cuerpo físico y el intelecto. El espectador o investigador que comprende que ambas formas –esfuerzo físico e intelectual– se aúnan en la obra de baile es el que disfruta de mayor goce porque comprende la disciplina en profundidad. No se trata de divinizar este lenguaje pero sí de discernir por qué las satisfacciones de la danza son diferentes a las que produce un paisaje natural. El baile es obra del hombre, es real, es posible a su condición pero a la vez es sublime por ser obra del arte, por aspirar a un plano casi sobre natural y no ser fiel a la vida real.

³⁶ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 59.

³⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 130.

³⁸ Serge Lifar, *Danza Académica*, Madrid: Escelicer, 1955, p. 17.

Lo importante para que haya goce es alejarnos de la existencia verdadera y cambiar sus condiciones; requisito que la danza realiza necesariamente por su naturaleza.³⁹

No quiere decir que el gozo sólo se pueda advertir lejos de la vida ordinaria, son deleites de diferente índole. Hay tres factores que determinan la aproximación de la danza a la vida no real: *mutación de la anatomía, metamorfosis del personaje y la concepción de la vida como obra*. Los pasos de la danza académica *mutan la anatomía humana* queriendo alcanzar formas antinaturales;⁴⁰ ésto ya contribuye al gozo estético en cuanto que las formas no coinciden con las de la vida ordinaria. El esfuerzo del danzante por amoldar un cuerpo, por educarlo en el orden de una estética determinada y estricta, es lo que lleva la disciplina a límites de evocación, a esbozos ideales de perfección y belleza, un límite entre la naturaleza y lo antinatural, entre la realidad soñada y la realidad existente. Y una vez que se han alcanzado estos logros, la danza transporta al espectador al *universo* de sus formas, al igual que sumerge al bailarín en otra dimensión.

No en vano, en una visita de Rodin a la escuela de Duncan, éste dijo a las alumnas: «vuestra danza tiene la fuerza de las cosas simples y verdaderas: la inspiración de la Belleza, esto es el arte. Estudiad, buscad siempre en el gran libro de la Naturaleza.»⁴¹

La fastuosidad externa dejó de ser lo más llamativo del espectáculo, la danza no es sólo una consecución de cabriolas y elementos de gimnasia y habilidades. El bailarín, poseyendo una extraordinaria técnica, dominándola por completo, está en facultad de hacer con su cuerpo cualquier movimiento, lo que fuere necesario para traducir sentimiento, argumento y seguir la coreografía. El pleno dominio le permite olvidarse de sí para ser lo que representa realizando una auténtica, aunque ambigua, *metamorfosis de su persona*. De Alicia Alonso se ha dicho que «el milagro está en que llegando ella a esta total ausencia de sí misma produzca, sin embargo, una definida sensación de presencia real y viva. Tal vez no sea ese el milagro sino el camino natural de la emoción estética y hasta de toda noble emoción.»⁴² Noverre reprochaba a sus contemporáneos el sacrificarse demasiado por la técnica pura, aunque esta sea necesaria, no pueden olvidar que la danza debe ser esencialmente un arte de expresión y emoción, no una exhibición de virtuosismo acrobático.

Hijos de Terpsícore, renunciad a las cabriolas, a los entrechats y a los pasos demasiado complicados; abandonad los melindres y dedicaos al sentimiento, a las gracias naturales y a la expresión; aplicaos a la pantomima noble; no olvidéis jamás que esta es el alma de vuestro arte; poned espíritu y razonamiento en vuestro paso a dos; haced que la voluptuosidad dirija la marcha del baile y que el ingenio distribuya todas las situaciones; dejad esas máscaras frías,

³⁹ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁰ Las posiciones antinaturales con las que trabaja la danza clásica tiene detractores, Isadora Duncan es su mayor exponente. Todo su trabajo, su filosofía y sus pensamientos se construyeron entorno a una empatía y adhesión radical, total y sincera con la naturaleza. Los movimiento, ritmos, sonidos, gestos, expresión deben estudiarse a la luz de sus análogos entre los fenómenos de la naturaleza así como sus criaturas; por ello el viento que mece las ramas de árboles, los reptiles por el suelo, las acrobacias de las olas del mar, etc., pueden ser puntos de partida para las coreografías de Duncan y modelo para el aprendizaje y educación de las alumnas.

⁴¹ Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p.121.

⁴² Dulce María Loynaz, en Alicia Alonso, *Diálogos con la Danza*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 10.

copias imperfectas de la naturaleza, que esconden vuestros rasgos y, por así decirlo, eclipsan vuestra alma, privándoos de la parte más necesaria para la expresión; abandonad esas pelucas enormes y esos peinados gigantescos que destruyen la proporción justa que debe guardar la cabeza en relación al cuerpo; desechad el empleo de esos miriñaques rígidos y tiesos que anulan los encantos de la ejecución de la danza, que desfiguran la elegancia de las actitudes y que ocultan la belleza de líneas que el busto debe poseer en sus diferentes posiciones.⁴³

Por último, y como consecuencia de los dos puntos anteriores, la danza puede concebirse como la vida misma e identificar el proceso creador, la actividad artística o, incluso, el desarrollo fisiológico, como obra en sí y, según que autores, como danza. Así, en el momento en el que actos ordinarios de la vida se conciben como danza o arte, si pierden su identidad básica, pasan a ser hechos no ordinarios, siendo estos los que producen goce estético. Paul Valéry e Isadora Duncan reflexionan sobre la danza y la *concepción de la vida como arte*.

Duncan entiende que la vida entera debería ser practicada como un arte, «la expresión completa de nuestra vida debe ser creada a través de la cultura y la transformación de la intuición y el instinto en arte.»⁴⁴ Por ello no es de extrañar que de forma recíproca, su necesidad de expresión la encauce por la danza y a la vez averigüe en la danza la forma de expresión más completa, pues la expresión con el propio cuerpo es lo que puede dar forma real al deseo de hacer arte de la vida misma, en todas sus dimensiones físicas y fisiológicas. Esta filosofía amplía el alcance de la obra de arte total wagneriana incluyendo la propia vida, aún «a costa del dolor irreducible que es inevitable al genio.»⁴⁵



55.

Léon Bakst, diseño de vestuario para Vaslav Nijinsky en *Los Orientales*, 1917.

⁴³ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*.

Valéry, a partir de la pregunta –¿qué es la danza?– elabora un programa extenso en el que el proceso de pintar, escribir poesía o tocar un instrumento se convierte en una obra de arte, específicamente en danza. Esto resulta significativo pues con este punto de vista el autor confiere al proceso de creación artística una dimensión estética –lo que en esta investigación se denomina *filosofía de vida*– que hasta entonces sólo se le adjudicaba al producto artístico terminado: el cuadro, la escultura o el poema como objeto.

«Abordo de inmediato mis ideas y les digo, sin más preparación, que la danza, a mi parecer, no se limita a ser un mero ejercicio, una diversión, un arte ornamental, o a veces un juego de sociedad; es un asunto serio y, en ciertos aspectos, muy venerable. Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o que por lo menos ha experimentado la sensación de misterio de este organismo, de sus recursos, límites y combinaciones de energía y sensibilidad, ha cultivado, venerado la danza.

Es un arte fundamental, como lo sugieren o lo demuestran su universalidad, su antigüedad inmemorial, los usos solemnes que se han hecho de él, las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos. Porque la danza es un arte que se deriva de la vida misma, pues no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano. Pero una acción transferida a un mundo, a una especie de espacio–tiempo, que ya no es del todo el mismo de la vida práctica.

El hombre se dio cuenta de que poseía más vigor, más flexibilidad, más posibilidades articulares y musculares de los que requería para satisfacer las necesidades de su existencia, y descubrió que algunos de esos movimientos le brindaban –por su frecuencia, sucesión y amplitud– un placer que llegaba a una especie de embriaguez, a veces tan intenso que sólo el agotamiento total de sus fuerzas, o cierto éxtasis del agotamiento, podían interrumpir su delirio, su gasto motriz frenético.

Tenemos, pues, demasiada energía para nuestros menesteres. Podrán observar fácilmente que la mayoría –la inmensa mayoría– de las impresiones que recibimos de nuestros sentidos no nos sirven de nada; son inutilizables, no juegan papel alguno en el funcionamiento de los aparatos esenciales para la conservación de la vida. Vemos demasiadas cosas, oímos demasiadas cosas con las que no hacemos ni podemos hacer nada: como las propuestas de un charlista, por ejemplo.

Lo mismo se aplica a nuestros poderes de acción: podemos realizar una multitud de acciones que no tienen esperanza alguna de ser utilizadas en las tareas indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, mover los músculos del rostro, andar de manera cadenciosa: todo esto, que hizo posible la creación de la geometría, la comedia y el arte militar es, en sí, inútil para el funcionamiento vital.

Así, los medios de relación de la vida, nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y señales que dirigen nuestras acciones y la distribución de nuestras energías que coordinan los movimientos de nuestra marioneta podrían usarse única y exclusivamente para satisfacer nuestras necesidades fisiológicas y limitarse a atacar el medio en el que vivimos o a defendernos de él, de modo que su única función fuera conservar nuestra existencia. [...]

Observen que los animales no parecen advertir ni hacer nada que sea inútil. Sin duda, el ojo de un perro ve los astros, pero el ser de aquel perro no da seguimiento a lo visto. [...]

No obstante, parece que a veces los animales se divierten. El gato juega, visiblemente, con el ratón. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen unos a otros, saltan a la nariz de los caballos, y no sé de nada que remita tanto a la idea de un juego libre y alegre como las tórtolas a la orilla del mar, emergiendo del agua, zambulléndose, rebasando un bote a la carrera, pasando por debajo de su quilla y apareciendo nuevamente entre la espuma, más vivas que las olas, y entre ellas y como ellas, brillando y variando bajo el sol. ¿Se trata ya de la danza?

Pero todas estas diversiones animales pueden interpretarse como acciones útiles, impulsos que provienen de la necesidad de consumir una energía excesiva, o de mantener los órganos destinados a la agresión o a la defensa vital en estado de flexibilidad o de vigor. Y creo observar que las especies que parecen haber sido construidas con más rigor y estar dotadas de los instintos más especializados, como las hormigas o las abejas, son las que más tiempo ahorran. Las hormigas no pierden un minuto. La araña acecha, mas no juega con su telaraña. ¿Y el hombre?

El hombre es ese animal único que se observa vivir a sí mismo, que se confiere un valor propio y que deposita todo ese valor, que le gusta asignarse, en la importancia que adjudica a las percepciones inútiles y a las acciones sin consecuencia física vital. [...]

Pero nuestra curiosidad, ávida en demasía, y nuestra actividad, más intensa de lo que exige cualquier fin vital, se han desarrollado al grado de inventar las artes, las ciencias, los problemas universales y hasta de producir objetos, formas y acciones de los que bien podríamos prescindir. [...]

El arte, como la ciencia, cada uno a su manera, tienden a crear cierta utilidad a partir de lo inútil, cierta necesidad a partir de lo arbitrario. Así, la creación artística no es tanto una creación de obras como la creación de una necesidad de obras; porque las obras son productos, ofertas que implican demandas y necesidades.

Vaya filosofía, pensarán... y lo reconozco: se me ha pasado un poco la mano. Pero, cuando uno no es bailarín; cuando uno se vería en aprietos no sólo para bailar, sino para explicar el más mínimo paso; cuando uno cuenta solamente con los recursos de una cabeza para tratar acerca de los prodigios que realizan las piernas, no hay más salvación que un poco de filosofía; es decir que uno retoma las cosas desde muy lejos, con la esperanza de que la lejanía disuelva las dificultades. Es mucho más sencillo construir un universo que explicar cómo se sostiene un hombre sobre los pies. Pregúntenselo a Aristóteles, a Descartes, a Leibnitz y a otros más.

Sin embargo, un filósofo bien puede observar la acción de alguna bailarina y, viendo que ello lo deleita, tratar de obtener de este gozo el segundo gozo de expresar sus impresiones en su propio lenguaje.

Pero primero puede extraer algunas imágenes bellas. Los filósofos tienen gula de imágenes: no hay profesión que las pida tanto, aunque a veces las disimulen bajo palabras color pared. [...]

Mi filósofo, sin embargo, no se conforma con dicho espectáculo. ¿Qué puede hacer ante la danza y la bailarina para hacerse la ilusión de que sabe un poco más que ella sobre algo que ella conoce mejor y que él ignora por completo? Tiene que compensar su ignorancia técnica y disimular su torpeza con alguna interpretación universal ingeniosa de este arte cuyas maravillas constata y sobrelleva.

Pone manos a la obra, se consagra a su manera... A la manera de un filósofo, su entrada en la danza es bien conocida... Esboza el paso de la interrogación. Y, como corresponde a un acto inútil y arbitrario, se lanza sin prever un final; se adentra en una interrogante ilimitada, en lo infinito de la forma interrogativa. Es su oficio.

Juega su juego. Empieza con su inicio habitual. Y he aquí que se pregunta: «¿Qué es, pues, la danza?»

¿Qué es, pues, la danza? Queda atónito, y de inmediato su ingenio se paraliza, lo cual lo hace pensar en una famosa pregunta y en un dilema célebre de San Agustín.

San Agustín confiesa que un día se preguntó lo que era el tiempo, y admite que lo sabía perfectamente bien mientras no pensara en preguntárselo, pero que se perdía en los cruces de los caminos de su mente en cuanto se aplicaba a ese término, en cuanto se detenía y lo aislaba de algún uso inmediato y de alguna expresión en particular. Observación muy profunda...

A eso ha llegado mi filósofo: vacila en el temible umbral que separa una pregunta de una respuesta, obsesionado por el recuerdo de San Agustín, soñando en su penumbra con la perplejidad de aquel gran santo:

«¿Qué es el tiempo? Pero, ¿qué es la danza?...»

Pero la danza, dice para sí, a fin de cuentas no es más que una forma de tiempo, la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo de especie clara y singular.

Observa entonces a la bailarina con ojos extraordinarios, ojos extralúcidos que transforman todo lo que ven en presa de la mente abstracta. Considera el espectáculo y lo descifra a sus anchas.

Le parece que esta persona que baila se encierra, de alguna manera, en una duración que ella misma engendra, una duración hecha toda de energía inmediata, de nada que pueda durar. Ella es lo inestable; derrocha inestabilidad, traspasa lo imposible, abusa de lo improbable y, a fuerza de negar, mediante su esfuerzo, el estado común de las cosas, crea en las mentes la idea de otro estado, un estado excepcional: un estado que es todo acción, una permanencia construida y consolidada por medio de una producción incesante de trabajo, comparable a la pose vibrante de un abejorro o de una polilla esfinge frente al cáliz de las flores que explora, y que permanece, cargada de una potencia motriz, casi inmóvil, sostenida por el aleteo increíblemente veloz de sus alas. [...]

(El filósofo) Intenta desentrañar el misterio de un cuerpo que, de pronto, como por efecto de algún shock interno, cobra una especie de vida a la vez extrañamente inestable y extrañamente regulada; y a la vez extrañamente espontánea, y sin embargo extrañamente sabia e indudablemente elaborada.

Ese cuerpo parece haberse liberado de sus equilibrios comunes. Uno diría que se esfuerza por engañar —quiero decir: ganarle— a su propio peso, cuya tendencia esquiva a cada instante. ¡Ni hablar de sancionarlo!

En general asume un patrón periódico más o menos simple que parece conservarse por sí solo; parece estar dotado de una elasticidad superior que recupera el impulso de cada movimiento y lo restituye al instante. Uno piensa en el trompo sostenido en su punta, reaccionando de manera viva al más leve impacto. [...]

La bailarina está, pues, en otro mundo, que no es aquel que se pinta con nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos. Pero en ese mundo los actos no tienen un fin externo; no hay objeto que asir, que alcanzar, que rechazar o del cual huir, ningún objeto que termine exactamente una acción y proporcione a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación externas y, después, una conclusión nítida y certera.

Esto no es todo: aquí, nada de imprevistos. Si a veces parece que el ser danzante actúa como si se hallara ante un incidente imprevisto, dicho imprevisto es parte de una previsión muy evidente. Todo sucede como si... ¡Pero nada más!

Entonces: ni meta, ni incidentes verdaderos, ni exterioridad... [...]

En el mundo práctico nuestro ser se reduce a la función de un intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que satisfará dicha necesidad. En este papel procede siempre por el camino más económico, si no es que siempre el más corto: procura el rendimiento. La línea recta, la acción mínima y el tiempo más breve parecen inspirarlo. Un hombre práctico es un hombre que posee el instinto de esta economía de tiempo y de medios, y quien lo obtiene tanto más fácilmente porque su objetivo es más nítido y está mejor localizado: un objeto externo.

Pero dijimos que la danza es totalmente lo opuesto: ocurre en su propio estado; se mueve dentro de sí misma, y no existe en ella razón alguna ni tendencia propia hacia el logro. Una fórmula de danza pura no debe contener nada que sugiera que tiene un término. Lo que da término a la danza son los sucesos ajenos; sus límites de tiempo no son intrínsecos a ella, son los que convienen a un espectáculo; lo que interviene es la fatiga, el desinterés. Pero la danza no tiene con qué terminar. Cesa como cesa un sueño, que podría continuar indefinidamente; cesa, no porque se haya finalizado una empresa, pues no hay ninguna empresa, sino porque otra cosa, que no es ella, se agota. [...]

Vayamos un poco más lejos, para sacar de esta especie de filosofía de la danza unas consecuencias o aplicaciones bastante curiosas. Si he hablado de este arte ateniéndome a consideraciones muy generales, ha sido un poco con la intención de conducirlos a donde ahora voy a llegar. He tratado de comunicarles una idea bastante abstracta de la danza y de representársela sobre todo como una

acción que se deriva de una acción común y útil, pero que luego se desprende de ella para, finalmente, oponérsele. [...]

Un poema, por ejemplo, es acción, porque un poema sólo existe en el momento en que se declama; entonces es *in actu*. Este acto, al igual que la danza, no tiene otro fin que el de crear un estado; este acto se asigna sus propias leyes; crea, también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y le son esenciales: no podemos diferenciarlo de su forma de duración. Empezar a recitar versos es entrar en una danza verbal.

Consideren también a un virtuoso trabajando; un violinista, un pianista. No miren más que las manos de éste. Tápanse los oídos, si se atreven, pero no vean más que las manos. Mírenlas actuar y correr por el estrecho escenario que les ofrece el teclado. ¿No son acaso bailarinas a quienes también hubo que sujetar durante años a una disciplina severa y a ejercicios sin fin?

Les recuerdo que no escuchan nada. Simplemente ven las manos ir y venir, fijarse en un punto, cruzarse, jugar al salto de burro; a veces una se retrasa, mientras la otra parece buscar las huellas de sus cinco dedos al otro extremo de la pista de marfil y ébano. Ustedes intuyen que todo esto obedece a ciertas leyes; que todo este ballet está regulado, determinado...

Observemos, de paso, que si no oyen nada e ignoran qué pieza se está tocando, no tienen manera de saber a qué punto de la pieza ha llegado el ejecutante. Lo que ven no les da ningún indicio de los adelantos en la actividad del pianista; pero tienen la certeza de que la acción que lleva a cabo está sujeta, a cada instante, a una regla bastante compleja, sin duda...

Si prestaran un poco más de atención descubrirían en dicha complejidad ciertas restricciones a la libertad de los movimientos de esas manos que se agitan y se multiplican sobre el piano. Independientemente de lo que hagan, no parecen hacerlo sin obligarse a respetar no sé qué clase de igualdad sucesiva. La cadencia, la medida, el ritmo se revelan. No quiero entrar en aquellas cuestiones, muy conocidas y fáciles en la práctica, que hasta ahora carecen, creo yo, de una teoría satisfactoria, como sucede, de hecho, con toda cuestión en la que está directamente involucrado el tiempo. Habrá, entonces, que volver a lo que San Agustín decía.

Pero es un hecho fácil de observar que todos los movimientos automáticos que corresponden a un estado del ser, y no a una meta figurada y localizada, adoptan un patrón periódico: el hombre que camina adopta un patrón de esta clase; el distraído que balancea el pie o tamborilea con los dedos sobre las ventanas; el hombre en reflexión profunda que se acaricia la barbilla, y demás. [...]

Les decía hace un momento que todas las artes son formas de acción muy variadas y que se analizan en términos de acción. Consideren a un artista trabajando: eliminen los intervalos de descanso o de abandono momentáneo; obsérvenlo actuar, detenerse y reanudar súbitamente su actividad.

Supongan que está suficientemente entrenado y seguro de sus medios para que al observarlo no sea más que un ejecutante y, por lo tanto, que sus tareas sucesivas tiendan a efectuarse en lapsos conmensurables, es decir, con un ritmo. Podrán entonces concebir la realización de una obra de arte —una pintura o una

escultura— como una obra de arte en sí misma, cuyo objeto material moldeado por los dedos del artista no es más que el pretexto, el accesorio escénico, el tema del ballet.

Les resulta osada esta visión, me imagino. Pero piensen que para todo gran artista una obra jamás termina: lo que ellos consideran un deseo de perfección tal vez no sea más que una forma de aquella vida interior de la que les hablé, hecha enteramente de energía y de sensibilidad en constante cambio recíproco y reversible.

Recuerden, por otra parte, aquellas construcciones de los antiguos que se erigían al son de la flauta, cuyo ritmo observaban las filas de obreros y masones.

Podría también contarles la curiosa historia que refiere el *Journal* de los Goncourt acerca de un pintor japonés que vino a París y al que ellos invitaron a realizar algunas obras frente a un pequeño grupo de aficionados.

Pero es hora ya de concluir esta danza de ideas en torno a la danza viva.

Quise mostrarles cómo este arte, lejos de ser una diversión fútil; lejos de ser una especialidad confinada a la producción de algunos espectáculos, a entretener los ojos que la contemplan o los cuerpos que se entregan a ella, es simplemente una poesía general de la acción de los seres vivos: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo al que posee un objeto, cuyas transformaciones, sucesión de aspectos y búsqueda de los límites de las fuerzas instantáneas del ser necesariamente nos remiten a la función que el poeta da a su mente, a las dificultades que él le propone, a las metamorfosis que de ella obtiene, a los desvíos que le solicita y que lo alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora sino una especie de pirueta de la idea a la que uno acerca las diversas imágenes o los nombres diversos? ¿Y qué son todas aquellas figuras de las que nos servimos, todos esos medios, como las rimas, las inversiones, las antítesis, sino los usos de todas las posibilidades del lenguaje que nos liberan del mundo práctico para formar, nosotros también, nuestro propio universo, lugar privilegiado de la danza espiritual? [...]

Ustedes saben qué prodigios de comprensión e inventiva ha creado esta gran artista y lo que ha hecho de la danza española. En cuanto a mí, que no les he hablado, y profusamente, más que de la danza abstracta, no puedo decirles cuánto admiro el trabajo de inteligencia que logró Argentina cuando retomó, con un estilo perfectamente noble y profundamente estudiado, un tipo de danza popular que antaño solía abarataarse fácilmente, sobre todo fuera de España.

Pienso que ha obtenido este resultado magnífico, pues se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar su nobleza y su poder legítimo, mediante un análisis infinitamente desligado de los recursos de esta clase de arte y de sus propios recursos personales. He aquí algo que me conmueve y que me interesa apasionadamente. Soy aquel que nunca opone, que no sabe oponer, la inteligencia contra la sensibilidad, la conciencia reflexiva contra sus datos inmediatos, y saludo

a Argentina como un hombre que está exactamente complacido con ella como quisiera estarlo consigo mismo.⁴⁶

Estas teorías de que todo es arte no deben descontextualizarse sin un previo análisis de sus funciones, pues afirmar trivialmente que todo aquello, por formar parte del ciclo de la naturaleza y de la vida, es arte podría negar y dañar la verdadera esencia del hecho artístico. Existen tres focos en torno al arte: el *proceso creativo* en el que se gesta la obra, la *obra* en sí misma, y la vida del artífice, su *filosofía de vida*, que ordena las dos anteriores.

EL BAILARÍN

Hablar de la danza exige hablar del hombre, desde su inicio y en su recorrido a través de la vida y como ser social y emocional. Si se observa al hombre, antes de desarrollar la danza, en su primer contacto vital, se ve que opera con aquello que tiene más cerca de sí: su propio cuerpo. Este contacto le permite aceptarse a sí mismo como una entidad íntegra e integrada a un entorno, le posibilita también comprender que físicamente tiene un volumen, que existen procesos diferentes y que estos procesos biológicos se manifiestan inmediatamente en sensaciones e inquietudes físicas las cuales, en principio, no presentan orden ni configuración, controlados por la voluntad ni por las normas, todo es coordinado por su fisiología.

El bailarín es la figura principal de la danza aunque no la única. En él se centran todas las atenciones. Él es quien sufre o goza de su trabajo, a él se le exige una entrega absoluta –física, psíquica y espiritual– para alcanzar las cotas más altas de la disciplina. El bailarín debe conocer su cuerpo –anatómica, fisiológica e intelectualmente– y las técnicas que lo modelan; debe saber escoger –entre la infinidad de movimientos posibles– los mejores mensajeros del pensamiento, la emoción o el tema que se pretenda desarrollar; debe también reflexionar, contemplar y formar su espiritualidad. Para Platón el hombre debe alcanzar un nivel de excelencia humano desarrollando armónicamente cualidades físicas, intelectuales y morales, el arte es un factor clave en este crecimiento armónico y dentro de él la danza.⁴⁷ Como decía Somosata se espera del bailarín que sea instruido y sepa interpretar.⁴⁸ El bailarín debiera tener consciencia la comunicación que se realiza a través de las posturas del cuerpo y la emoción que éstas causan en el espectador, así conocer el movimiento, la expresión y la reacción del interlocutor; es todo un programa complejo y completo de ejercicio físico, espiritual e intelectual que tiene que estudiar tanto el bailarín como el coreógrafo. Debe conocer la técnica específica que acota la acción del cuerpo y su movimiento; exige entrenamiento con métodos tradicionales comunes a las destrezas motrices, su aspecto libre coincide con el mundo de la expresión.

Cuando se presencia un baile, el cuerpo humano cambia de significado. Deja de ser una máquina para convertirse en un lenguaje de formas y ritmos. En danza los complejos movimientos del cuerpo no parecen artificiales; brotan de un impulso natural porque de hecho surgen del impulso producido por el cuerpo físico del individuo. Esto es verídico y es consecuencia de un trabajo físico y una educación corporal adquirida por el bailarín desde

⁴⁶ Paul Valéry, «Filosofía de la danza», *Teoría poética y estética*, Barcelona: Visor, 1990, pp. 173–189. Este texto fue el preámbulo a una actuación de Antonia Mercé, «La Argentina», el 5 de marzo de 1936 en l'Université des Annales.

⁴⁷ *La República* insiste en la música y la gimnasia como expresión de la unidad entre alma, mente y cuerpo.

⁴⁸ Luciano de Somosata, *op. cit.*, p. 62.

la infancia. El bailarín trabaja su cuerpo hasta modelarlo de una manera determinada, así su gesto, pasos y movimientos no son una representación temporal, responden a un comportamiento permanente que reafirma la veracidad de la danza. (Lám. 21)

Cada movimiento de danza es una síntesis, una armonía, un acorde ejecutado por la gran orquesta del cuerpo humano, y a menudo es difícil analizarlo, determinar las notas de que se compone. El arte de la danza nace de esta armonía, y no es el entrenamiento de cada uno de los órganos, sino la conjunción de todas las partes lo que engendra la belleza. Cuando observábamos un *arabesque* de Paulova éramos incapaces de decir porqué nos conmovía: ¿era la pierna que se dirigía recta hacia el cielo, ligera, flexible, y recta como una flecha de acero entre centelleantes vapores del tutu de muselina? ¿Eran los brazos suaves y lánguidos como el tallo de una flor, coronados por el cáliz de la mano perezosamente abierta? ¿Era la cabeza, orgullosa, menuda, serena, colocada suavemente sobre el cuello blanco y frágil como el de un cisne? En el fondo no era ni lo uno ni lo otro, sino la armonía perfecta de todos estos elementos que transformaban a la bailarina en una estatuilla tallada por el cincel del genio en mármol.⁴⁹

Los bailarines poseen características físicas y psicológicas diferentes, así como temperamentos dispares; pero existen ciertas características que necesariamente deben ser análogos en todos. Un físico adecuado es esencial tanto en las facciones del rostro como las condiciones de su cuerpo. «La bailarina debe poseer esa clase de encanto que gran parte del público denominará belleza, y por razones obvias su rostro y su cuerpo son los instrumentos de los cuales debe valerse.»⁵⁰ Las capacidades físicas se desarrollan y se fomentan con el trabajo, otros aspectos como la armonía y el ritmo, el sentido musical, la elegancia, el carisma que embelesa a los espectadores, etc., son dones naturales que en mayor o menor medida pueden enriquecerse con trabajo disciplinado y estudio.

Para llevar nuestro arte a un alto grado, al menos el que yo exijo, es necesario que el bailarín convida su tiempo y estudio tanto en cuerpo como en espíritu, que ambos sean objeto de su mirada. Desafortunadamente se dedica mucho tiempo al primero y poco al último. Pocas veces rige la cabeza a las piernas y dado que la razón y el genio no tienen su sitio en los pies, se producen así grandes errores. El ser humano desaparece y aparece como una máquina mal dirigida, y se cosecha el nada significativo aplauso de los locos y el barato honor de los colegas. Estudiemos y no seamos más marionetas que son manipuladas y sólo al populacho engañan. Si nuestra alma pone en movimiento los engranajes de nuestra máquina así actuarán bien nuestros pies, nuestros muslos, nuestro cuerpo, los rasgos de nuestra cara y nuestros ojos. Y el efecto que esta armonía natural produce será poderoso tanto sobre el entendimiento como sobre el corazón.⁵¹

SOBRE EL CARÁCTER Y LA PERSONALIDAD

Toda actividad artística se requiere una personalidad acuciada, cuanto menos definida; ésta prefija tanto el proceso creativo como las características de la *forma de vida* del individuo y, por supuesto, la obra de arte en sí. Su personalidad, a la vez, estará determinada

⁴⁹ Serge Lifar, *op. cit.*, pp. 9–21.

⁵⁰ Arnold L. Haskell, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, pp. 115–116.

por *factores externos* como el entorno social, cultural, político, educativo, etc.; e *internos*, todas aquellas formas, valores, actitudes, aptitudes, hábitos y disciplinas que el artista asimila progresivamente, enriqueciendo y fortaleciendo su conducta. En danza todo esto genera un estilo controlado por la mente, que aporta la formación objetiva y el espíritu que conjuga las pasiones y la sinceridad vocacional para cada lenguaje. Las disciplinas que confluyen en la danza: música, pintura, poesía, son empleadas e interpretadas conforme esta personalidad del artista. «La personalidad en la danza significa, entre otras cosas, una reacción individual sugerida por el significado de la música y contrapuesta a la reacción muscular inspirada por el ritmo de la música.»⁵² Determina también la forma del movimiento del bailarín, su capacidad de embelesamiento respecto del espectador y su compenetración intrínseca con la música convierte la figura de baile en un instrumento musical que cobra movimiento según la estructura del ritmo. Esto sucede en el escenario, mas es tanto o más precisa para propugnar la fuerza psíquica que hace capaz al bailarín de soportar la entrega corporal y la disciplina sin tregua a favor del dominio de su propia anatomía y que durante largo tiempo se fragua lejos del espectador.

COREÓGRAFO

Coreografía significa, etimológicamente, escritura de la danza. La notación gráfica de la danza es la escritura que intenta reducir a un sistema de símbolos gráficos las posiciones individuales y de grupo, las direcciones de los movimientos y su secuencia. Actualmente se refiere a coreografía tanto la partitura del movimiento como la composición de un ballet, la creación de una obra de ballet en cuanto a tal obra y su coordinación con la música correspondiente. El coreógrafo es pues el creador de una obra determinada de danza. Durante algunas generaciones se ha entendido por coreografía simplemente el arte de danzar, o su transcripción, pero el significado real es el de componer un ballet determinado, utilizándose el término coreología para referirse a la ciencia que estudia dicha notación gráfica.⁵³ (Fig. 23, 27; Lám. 18, 24)

El ejercicio de coreografiar se puede y debe enseñar como cualquier lenguaje de la creación. Los bailarines que deseen convertirse en coreógrafos deben estudiar, a demás de todo, factores de composición –equilibrio, movimiento silencio ruido, ritmo, argumento, reiteraciones, agitación, ausencias, etc.– y estructura, el estudiante puede adquirir una experiencia en la mecánica de exponer y desarrollar ideas, de poner énfasis por medio de la repetición o el contraste, de relacionar a los bailarines entre sí –como las relaciones que se establecen entre los elementos compositivos de un cuadro o de una partitura musical– en un paso a dos, en conjuntos o en grupos. Incluso, aunque la danza sea improvisada al tiempo que suena la música, hay que estudiar la previsible coreografía de forma íntegra desde su concepción y este estudio va precedido de un análisis que abarca todas las manifestaciones artísticas implicadas en la escena.

Es necesario poseer temperamento musical y tener conocimientos prácticos de música; entender de pintura y escultura, tanto en su aspecto histórico como estético; comprender el mecanismo y el espíritu teatral; poseer conocimientos de la naturaleza

⁵² Arnold L. Haskell, *op. cit.*, p. 38.

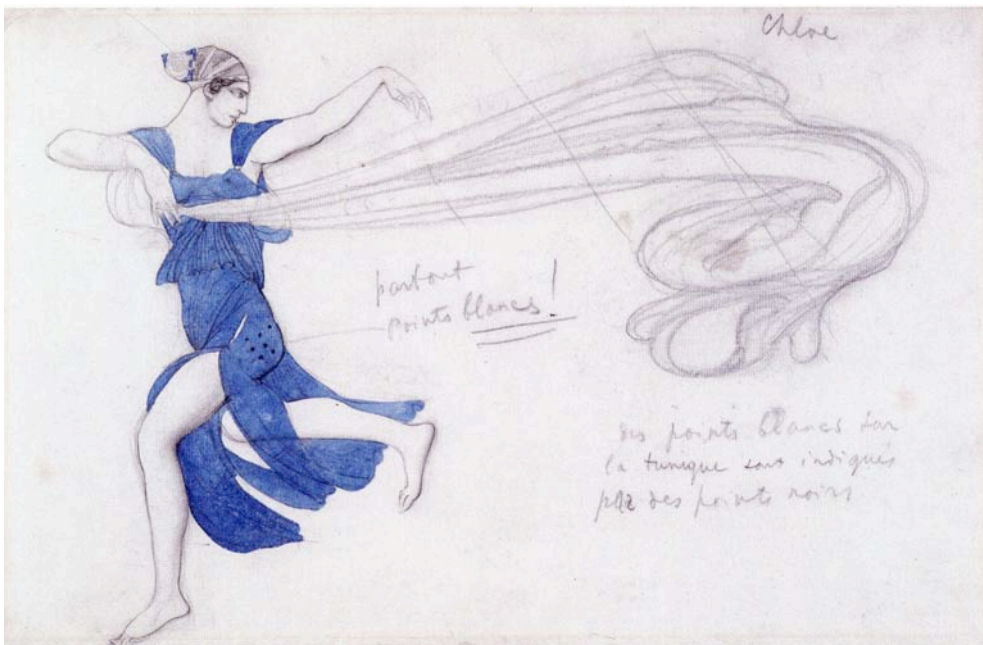
⁵³ Kosme María De Barañano Letamendia, *op. cit.*, p. 120

humana y ser capaz de inspirar confianza y fidelidad. Los bailarines son para él como los instrumentos y las notas para el músico, o las palabras para el poeta.

El ballet es la imagen de un cuadro bien compuesto, si no es su original. Me diréis, quizás, que el pintor únicamente necesita un solo rasgo y un solo instante para caracterizar la sujeto de su cuadro y que el ballet es una continuidad de acciones y una encadenamiento de circunstancias que deben ofrecer gran cantidad. En ello estaremos de acuerdo, y para que mi comparación sea más exacta estableceré un paralelo entre el ballet de acción y la galería de Luxemburgo, pintada por Rubens; cada cuadro representa una escena y esta escena conduce con naturalidad a otra. De escena en escena se llega al desenlace y los ojos leen sin dificultad y sin molestia la historia de un príncipe cuya memoria está grabada en el corazón de todos los franceses por el amor y el reconocimiento.

Creo firmemente, señor, que les es tan fácil a un gran pintor o a un célebre maestro de ballets componer un poema o un drama en pintura o en danza, como a un excelente poeta componer un poema; pero si falta el genio, no se llegará a nada. No se pinta con las piernas, y mientras que la cabeza de los bailarines no guíe a sus pies, éstos siempre seguirán una ruta extraviada, su ejecución será maquinal y se dibujarán a sí mismos con frialdad y mal gusto.⁵⁴

Una de las dificultades de la coreografía la constituye su inestabilidad. En el origen de la danza, cuando la característica fundamental del ballet era su diseño geométrico, resultaba comparativamente simple fijar los movimientos por medio de cierto sistema de



56.

Léon Bakst, diseño de vestuario de Tamara Karsavina para Chloé en *Dafne y Chloé*, 1912.

⁵⁴ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 62.

escritura. Cuando la técnica del ballet se hizo más amplia, con dos o tres personas que actuaban en el cuerpo de baile como fondo decorativo, el problema resultaba fácil, especialmente porque la música era de ritmo simple. Los movimientos en el ballet clásico se limitaban a una estructura que era posible describir mediante palabras.

Existen sistemas gráficos⁵⁵ para redactar las partituras de una coreografía, aunque apenas si son realmente útiles para transcribir todos los aspectos y de la danza que han de referirse tanto al movimiento individual, de grupo y todo con respecto a la música. Nijinsky luchó durante un tiempo contra la fugacidad de las coreografías creando un código sólo descifrable por él, hermoso, cuanto menos, en su caligrafía, mas sin éxito alguno. *Giselle* y *El Lago de los Cisnes* sobreviven registrados por escrito pero muchos de los ballets contemporáneos corren el riesgo de perderse en la memoria de los ejecutantes, salvo los que se han registrado con cámara. Rudolf von Laban quiso darle a la danza un carácter científico considerando que su base sólida debía ser teórica, como la música. Se especializó en el estudio del movimiento y se afanó en idear un método que permitiese a la danza tener partituras coreográficas equivalentes a las musicales, surge así el sistema de notación Laban. Anterior a todo ellos fue Feuillet que determinó la representación de los pasos de ballet clásico por medio de un código de representación bidimensional.⁵⁶

La primera tesis esencial que postulaba Noverre⁵⁷ y sostuvo Fokine, es la congruencia de la coreografía, es quizás uno de los factores determinantes a la hora de concebir una composición. El ballet tiene convencionalismos como los tienen otras disciplinas del arte. Por ejemplo, el hecho de que a nadie le moleste ver un busto de bronce, donde la figura humana aparece representada con un tono verdoso, o el hecho de que en pintura la realidad tridimensional se represente de manera bidimensional, es una convención.

Cuando uno va a ver ballet admite los convencionalismos propios de este arte, pero exige que el mismo director los emplee de forma congruente. En *El espectro de la rosa* nos sentimos conmovidos por la jovencita que regresa de su primer baile y se abandona en sus sueños quedándose luego dormida en la silla. El hecho de que ninguna jovencita que acaba de regresar de un baile se siente a soñar al compás de una música, en ningún momento nos molesta –por más lejos que este hecho esté de la realidad–. Cuando en su sueño la rosa que le han regalado toma vida y baila con ella, uno se siente conmovido por la poesía de la concepción y cree en lo que está viendo. Es que eso tiene verdad por sí.⁵⁸

La grandeza de esta congruencia está en la veracidad y la lógica de los hechos, si bien la danza se aleja de la realidad en tanto que maneja parámetros forzados de la naturaleza de la anatomía humana, la coordinación de todos sus elementos constituyen un universo, de nuevo el *universo creador* del que parte la investigación, en el que se adentra el espectador y donde se identifica con uno de los papeles, el cual asume por unos instantes.

⁵⁵ Todo lo relacionado con los sistemas de notación coreográfica se desarrollará en un capítulo destinado exclusivamente al de esta forma de notación y sus afinidades con las demás notaciones sobre las que versa la investigación.

⁵⁶ En el capítulo doce se realizará un recorrido por los sistemas de notación analizándolos desde su calidad gráfica y pictórica.

⁵⁷ Jean Georges Noverre, *op. cit.*

⁵⁸ Arnold L. Haskell, *op. cit.*, p. 48.

El coreógrafo también debe escoger un tema apropiado para cada elemento a la luz de la poesía y el argumento literario que sustenta la obra. Así el ballet debe alcanzar plenitud por sí solo. El coreógrafo conjuga las capacidades físicas de sus bailarines –como un entrenador deportivo– y la fortaleza anímica y espiritual desde la psicología; trabaja en tres dimensiones por todo el escenario como un escultor; como el pintor, fotógrafo o cineasta, usa planos y pantallas, colores, luces, claroscuro, así como la bidimensionalidad o tridimensionalidad de la escenografía. Debe conocer la música que marca los tiempos, ritmos y determina las posibilidades de un argumento, la duración del ejercicio y la emotividad. «El espectáculo de la danza debe resultar de un entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. Solamente una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido. Nunca debe pedir a los danzantes que imiten sus propios gestos y sus pasos, sino que le corresponde instruirlos en el espíritu de la obra.»⁵⁹

En resumen, el coreógrafo está creando miles de cuadros que se suceden a la velocidad que marca la música, cada uno de estos cuadros debe ser, en sí mismo, armonioso en todos sus elementos constituyentes, esto crea esencialmente una coreografía. El coreógrafo aúna todas las disciplinas que constituyen la puesta en escena de un ballet.

ASPECTOS INTRÍNSECOS A LA DANZA

MÚSICA

Duncan comprendía la danza como una encarnación corpórea de la música, es decir, puesto que sus coreografías se basan en la continuidad de los ritmos musicales de cada pieza, la profunda fusión del acto de bailar se convierte en una traducción tridimensional de la música. La música y el baile construyen un todo indivisible. «Y cuando se trataba de música yo no podía concebirla sino en función del movimiento» –decía Alicia Alonso–.⁶⁰

El baile como movimiento ordenado y rítmico del cuerpo se halla en la raíz de las relaciones biológicas de los seres humanos y de los animales. La respiración, los latidos del corazón, la dualidad del cuerpo humano, como se ha visto, constituyen la base de la forma de vida humana. Dice Goethe,⁶¹ en un ensayo sobre la escala musical: «Todos los movimientos orgánicos se manifiestan por la diástole y la sístole»⁶² y hace la siguiente observación: «Todo el cuerpo se incita al movimiento (la marcha) y al salto (baile y gesticulación)...» No es por tanto milagro alguno que se puedan observar en el mundo animal movimientos de baile. Espasmos del organismo se traducen en calambres rítmicos, cuando se fundamentan en lo patológico, y en movimientos de baile cuando se basan en la parte espiritual del organismo, (relación de los equilibrios físicos, los movimientos y los ciclos con los bailes).⁶³

La música puede cumplir en el ballet diversas funciones: ser la *servidora* de la coreografía, limitándose a acompañar los movimientos; la *base* de la coreografía al presentar al coreógrafo el problema de los movimientos que tendrá que inventar para interpretar o

⁵⁹ Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁰ Alicia Alonso, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Johann W. Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, p. 75.

⁶² Dilatación y comprensión del corazón.

⁶³ Paul Nettl, *op. cit.*, p. 15.

igualar su pensamiento; y la *compañera* de la coreografía, en este caso compositor y coreógrafo unidos tratan el mismo problema.

Toda la música no es apropiada para la danza. Tchaikovsky elevó la música de ballet a la categoría de género musical y dejó establecidos los cánones a seguir para componer un ballet bailable. Por ejemplo, el bailarín no puede ejecutar un solo durante más de un tiempo determinado, la música puede exigir una acción de conjunto allí donde el tema necesite un solo, y así sucesivamente. Si se usa música escrita hay que ajustar el tema y el movimiento a la música. El espectador puede quedar embelesado contemplando el movimiento del bailarín y abstraerse por completo de la música, ésto le llevaría a valorar la audacia de sus piruetas pero no a tener una visión del conjunto, sobre todo si la danza ha sido concebida con música.

Edgard Villilla recordaba años después cómo antes de elevarse el telón, momentos antes de iniciarse la primera representación de la obra, el bailarín estaba marcando su primera variación y Robbins se acercó a él y le dijo que la bailara así, como si la marcara, sin realmente «bailarla». Para el público, ver a un bailarín aparecer en escena, de espaldas, andando mientras la música comienza, y poco a poco empezar a insinuar movimientos como si improvisara un ensayo en el que él mismo se ve atrapado y llevado por el sólo devenir de la música, era como poder mirar por vez primera algo hasta entonces oculto y misterioso: el milagro que hace que la música se metamorfosee en un arte físico y tangible, en una experiencia espacial y visual.⁶⁴

ESCENOGRAFÍA

Significa tratado del escenario y se refiere a todo aquello que va a figurar en escena y debe ser considerado con respecto al conjunto de la puesta en escena. La escenografía y el vestuario son inherentes a la puesta en escena de un ballet. Vestuario, decorado e iluminación, forman parte del ballet, pero sería mejor considerar que forman parte de la representación y no pueden confundirse con la esencia de la danza que es el movimiento. Se reconoce mejor la función del decorado y del vestuario dentro de la entidad que es el ballet tratando de imaginar cómo serían las obras representadas con la indumentaria de una clase ordinaria. Los movimientos son danza pero para ser espectáculo es necesaria la puesta en escena.

La historia ha demostrado la íntima conexión que hay entre el traje y la danza. El vestuario está estrechamente ligado a la coreografía misma, ya que constituye físicamente una parte del bailarín, intensifica el dramatismo de la atmósfera y la expresión reforzando así la narración. El decorado debe hacer resaltar los detalles y la composición de la coreografía, y parangonar la música y el movimiento. Esto es una refutación a la idea de que el vestuario y el decorado no constituyen más que un adorno como aportación de la pintura para la danza en contra de la idea de obra de arte total promulgada por Wagner, por ejemplo. El pintor, que trabaja con colores, formas y texturas, debería ser uno de los conocedores del ballet desde el principio, así como el coreógrafo y el bailarín deben conocer también el trabajo del pintor: los colores de la indumentaria, sus formas, los paneles del decorado y compatibilizar la expresión teatral de la que habla Noverre con la misma que confiere la escenografía. El

⁶⁴ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 321.

pintor y el coreógrafo están tan unidos como el coreógrafo y el compositor; el pintor y el compositor se hallan relacionados a través de la coreografía y así mismo por el tema. Solamente teniendo en cuenta una concepción básica de esta naturaleza interdisciplinar, se puede abordar de forma íntegra la puesta en escena de una coreografía. El proyecto escénico de Diaghilev⁶⁵ se gestó con esta filosofía y el resultado fueron obras totales en las que trabajaba de forma conjunta pintor, poeta, músico, bailarín y coreógrafo.⁶⁶ El proyecto de artes escénicas promovido por Oskar Schlemmer en el seno de la escuela de la Bauhaus toma también este mismo criterio como punto de partida para la concepción de sus trabajos. (Fig. 54; 56–58; Lám. 59, 67–73)

A propósito de esta interrelación de lenguajes podría definirse un ballet como «el resultado de una colaboración en la cual el músico, el pintor y el coreógrafo interpretan un tema común, cada uno con sus propios elementos; cuanto más estrecha sea esta colaboración, mejores serán los resultados.»⁶⁷

LITERATURA

La danza es movimiento en sí mismo, pero la puesta en escena de un ballet se determina con el argumento seguido por el coreógrafo, aunque el tema fuese la ausencia de tema. El ballet expresa una atmósfera, un argumento o una historia. Es evidente, entonces, que la literatura desempeña un papel importante, y cuanto mejor se comprenda la naturaleza exacta de este factor, mejor resultará el ballet.

El ballet existe como idea antes de que la música sea compuesta o elegida. Esta idea es prioritaria y no debe verse postergada por ninguna de las disciplinas que cohabitan en el escenario. Esa idea constituye el terreno común del músico, coreógrafo, poeta y pintor. El ballet moderno, de acuerdo con el concepto de Diaghilev, se plantea sobre una idea vaga que crece, se desarrolla y toma forma a través del contacto con pintores, músicos y coreógrafos que están familiarizados con el medio. La literatura no puede imponer la forma del ballet pues la disciplina que cuenta historias es la literatura y la danza no necesariamente es narrativa, pueden ser movimientos expresivos, conceptuales, carentes de argumento o pueden ordenarse los movimientos con el propósito de contar una historia, pero nunca lo teatral debería ensombrear lo magistral del movimiento. Las palabras tienen un significado definido, la música y los movimientos no, de ahí que todas las formas deban trabajar al unísono.⁶⁸

⁶⁵ Scheijen Sjeng, *Working for Diaghilev*, Belgium: Bai-Schoten, Groninger Museum, 2004.

⁶⁶ En la Historia de la danza hay muchos ejemplos, tanto de obras concretas como de proyectos teatrales, escuelas y compañías que han considerado esta filosofía de creación como columna vertebral de su trabajo. Según qué época se ha focalizado esta concepción más en una zona u otra. Los Ballets Rusos, a los que se hace referencia constantemente, enarbolaron el criterio interdisciplinar durante buena parte del siglo XIX y XX con éxito sobresaliente. Las imágenes seleccionadas corresponden a las piezas gráficas de las obras *Parade* y *Mercure*, tanto coreográficas como de escenografía y música, con el propósito de visualizar el rigor interdisciplinar evidente en cada registro bidimensional. Fabio Ciofi Degli Tai y Daniela Ferreti, *Russia 1900–1930. L'arte de la Scena*, Milano, Electa, 1990, pp. 42–48. La obra desarrollada por Oskar Schlemmer, las imágenes de sus cuadernos de notación en la Bauhaus también se cita como buen ejemplo de la tesis sobre la que se sienta esta investigación.

⁶⁷ Arnold L. Haskell, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Vladimir Gusev, *Diaghilev i ego época Posvyaschaetsya 300 letin Sankt Peterburga*, Sankt Petersburg: Gos. Russkii Muzei, Palace Editions, 2001.

Convendría citar unos ejemplos que ilustran con claridad el origen de diferentes dramas para comprender el proceso creativo y la adecuación idónea de cada disciplina al lenguaje coreográfico. *Petroutchka*, por ejemplo, nació así:

Antes de emprender la realización de *La Consagración de la Primavera*, Stravinsky deseaba componer una obra para piano y orquesta. «Al componer la música –dijo– tenía en mi mente la visión muy definida de un muñeco dotado repentinamente de vida, que exasperaba la paciencia de la orquesta con una diabólica cascada de arpeggios. La orquesta, como respuesta, se desquita con amenazadores toques de trompeta. El final es un terrible estruendo que alcanza su clímax y termina con el lastimoso colapso del pobre muñeco... Luché por espacio de horas para hallar un título que expresara en una palabra el carácter de mi música, y en consecuencia, la personalidad de esa criatura... Un día salté de alegría. Había encontrado mi título: *Petroutchka*, el desdichado e inmortal héroe de las ferias de todos los países. Ejecuté para Diaghilev la parte que terminaba de componer y luego se convirtió en la segunda aparte de *Petroutchka*. Le gustó tanto que no quiso que terminara allí, y se dedicó a persuadirme de que desarrollara el tema de los sufrimientos del muñeco y lo convirtiera en un ballet completo.⁶⁹

Otro es el caso de *La consagración de la primavera* de Stravinsky:

Un día en que me hallaba en San Petersburgo finalizando *El pájaro de fuego*, tuve una fugaz visión que me tomó completamente de sorpresa, pues mi mente estaba en ese momento llena de otras cosas. Vi en mi imaginación un solemne rito pagano: ancianos sabios sentados en círculo, contemplaban a una jovencita que bailaba hasta caer muerta. La sacrificaban para que el dios de la primavera les fuese propicio... Debo confesar que esta visión me hizo una profunda impresión, inmediatamente se la describí a mi amigo Nicholas Roerich, pintor que se había especializado en motivos paganos. Él recibió mi inspiración con entusiasmo y se convirtió en mi colaborador en esta creación. Se la conté a Diaghilev, quien enseguida se entusiasmó con la idea.⁷⁰

Otras veces los amigos se reunían para escuchar música, esta música provocaba imágenes en los oyentes, se las comunicaban y, solícitamente, empezaban a idear y componer un ballet.

Cuando los ballets fueron concebidos por hombres de letras, esos hombres han sido poetas, y poetas atraídos por el ballet. Teófilo Gautier imaginó la historia *Giselle* leyendo a Heine; Jean Cocteau, que creó muchos ballets, es pintor al par que poeta dramático, y Boris Kochno es poeta y experimentado hombre de teatro [...]

Los verdaderos investigadores del ballet se encienden de entusiasmo ante alguna imagen plástica, que es discutida y rediscutida hasta que toma forma definitiva. Comenzar por una forma definitiva significa cortejar el desastre. Algunas veces el clima del ballet es vago, en estos casos la música sugiere la atmósfera, en otros lo hace el color, pero siempre es el artista quien ha creado el elemento literario del ballet.⁷¹

⁶⁹ Igor Stravinsky, *Poética musical*, Madrid: Taurus, 1981, pp. 98–102.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Arnold L. Haskell, *op. cit.*, p. 59.

Barañano es partidario de respetar la virginidad de la danza preservándola de los argumentos literarios innecesarios, propone contemplar la danza en su estado más puro reflexionando sobre el concepto de ella y sin cuestionar el significado ni dar interpretación racional –y menos literaria– a la sucesión de movimientos. Por ejemplo, él plantea evitar que un paso a dos, tenga necesariamente que leerse como la danza de dos bailarines enamorados y que este pasaje signifique una trama de amor o de reproche en el marco de una supuesta historia pasional.

El arte coreográfico no tiene por qué estar al servicio de la literatura, no es anécdota de un drama ni tampoco su decoración visual. La fidelidad a la música en su más exacta organización estructural no necesita temas. [...] El ballet se monta en el escenario con la misma abstracción que un objeto cualquiera, está ahí como está una silla; nadie se pregunta por el significado de una silla, sino que se ve y se utiliza, así el ballet se ve y se goza.⁷²

ESPECTADOR

Hay dos partes en toda manifestación teatral: los intérpretes y su público; y este es, en última instancia, quien dictamina sobre la calidad de la representación. Lo mismo sucede con la música, con las artes plásticas y así con todas las formas del arte cuya expresión implica un público. El bailarín necesita del sentido crítico del público; pero el público mismo es un bisoño que adquiere capacidad crítica observando y aprendiendo de los bailarines. La necesidad de ambos es la misma: una base de conocimientos para que se desarrollen las facultades críticas.⁷³

El espectador es igual para todas las disciplinas pues frente a todas las manifestaciones del arte debe realizarse el ejercicio de la contemplación, de lo contrario no hay proyección de la obra y su recorrido decrece pues no falta la contemplación. Hablar del espectador es una obviedad puesto que se parte de la base de que las *piezas menores del arte* son y están siendo contempladas o al menos existe la intención. Presuponiendo que hay un espectador se aborda su papel en el capítulo referido a la educación y apreciación estética ya que la formación de éste es el fundamento para considerar las *piezas menores del arte*. Es posible ser transportado por la belleza del ballet, uno de los baluartes de la ilusión teatral, sin poseer sentido crítico o antecedentes de conocimientos; pero solamente el individuo educado cosechará el placer máximo en una ejecución; el individuo ha de ser consciente, no sólo del placer y la satisfacción reportado por la expresión del arte, también de las razones que se ocultan en la disciplina.

Existe una diferencia abismal entre el virtuosismo en la danza y la acrobacia aunque pudiera no percibirse ni reconocerse. La diferencia entre la danza y la acrobacia reside tanto en la técnica como en el estado de ánimo. Es posible que dos movimientos idénticos ejecutados con una misma música por dos individuos distintos, resulten en un caso danza y en otro acrobacia. El bailarín ejecuta pasos teniendo en cuenta una concepción integral de la

⁷² Kosme María De Barañano Letamendia, *op. cit.*, p. 121.

⁷³ Arnold L. Haskell, *op. cit.*, pp. 15–35. El juicio crítico sobre ballet fue activamente desarrollado durante el período de formación, tanto por los danzarines como por los teóricos. Hasta la época de Teófilo Gautier siguió siendo un tema serio de estudio. En cambio el ballet fue considerado demasiado frívolo para merecer estudio atento durante el período de decadencia romántica, cuando abandona el recinto de la Ópera para irse a las salas de música.

danza, guiándose por la música, ocultando las dificultades y creando un clima artístico. La sencillez, o la aparente sencillez, perseguida en cualquier quehacer artístico, como cuna de nacimiento de lo más bello, es una constante en el ballet. El acróbata subraya las dificultades. En el primer caso el espectador percibe un ejercicio hermoso; en el segundo percibe habilidad. Y la danza quiere y debe ser hermosa –no hábil– porque es una disciplina del arte, aunque la disciplina exija habilidad y ésta debe formar parte del criterio y el discernimiento crítico del espectador.

La verdadera danza es una expresión de serenidad, está controlada por el ritmo profundo de la emoción interna. [...] La emoción trabaja como un motor, hay que calentarla para que corra bien, y el calor no se desarrolla inmediatamente: es progresivo. [...] El verdadero bailarín, como cualquier artista verdadero, espera frente a la belleza en un estado de completo suspense, abre el camino a su alma y a su «genio» y se deja mecer por ellas como los árboles se abandonan al viento. Comienza con un movimiento lento y sube a partir de ahí gradualmente, siguiendo la curva de ascenso de su inspiración, hasta llegar a los gestos que exteriorizan su plenitud de sentimiento, extendiendo aún más el impulso que lo ha mecido, fijándolo en otra expresión.⁷⁴

Duncan considera el cuerpo como herramienta transmisora de la espiritualidad de su concepción del arte y de la vida, se convierte en un medio que repudia el esfuerzo muscular y el movimiento acrobático, detesta el ejercicio que cautiva por su dificultad en detrimento de su meta: alcanzar las cotas más altas de la espiritualidad y la fusión con todo lo que se aproxime más al ritmo de la naturaleza. Igual que ella encontró en las obras clásicas –en los vasos griegos, por ejemplo– la inspiración de sus movimientos, su escuela se convirtió en un centro de estudios de pintores y escultores que hallaban en sus bailarinas el ideal de la belleza del movimiento siempre próximo al arte y huyendo de los excesos.⁷⁵

Un bailarín y un ballet se analizan en base a múltiples factores: se deben considerar los ballets precedentes, la obra debe verse varias veces para constituirse una opinión definitiva, justificada y coherente. El músico prestará más oído a la música; el artista estudiará la estructura, la composición, el color; el bailarín, los pasos y su ejecución, la perfección de la técnica y de la anatomía. El espectador profano necesitaría varias visitas para relacionar todas estas facetas del ballet, y el artista de cada una de las otras disciplinas igualmente necesita varias sesiones para desligarse de aquella que le es propia y adentrarse en la estética de las que constituyen el todo de la danza.

En resumen, el ballet se pone en escena aunando todas las disciplinas del arte, podría demostrarse gráficamente esta afirmación reuniendo en una misma publicación los registros bidimensionales de todas las disciplinas implicadas. Sin embargo el propósito de elaborar un sistema de notación preciso no ha logrado reflejar en sus partituras este núcleo interdisciplinar.

⁷⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p. 100.

⁷⁵ *Ibid.*, p.189.





68, 69.

Pablo Picasso, boceto del decorado para *El Tricomio* 1919–1920.

Ballets Russes



D'après épreuves à paraître dans l'Album des costumes du "Tricorne" par Picasso que préparent les éditions Paul Rosenberg, 21, Rue de la Boétie Paris.

1919 - à l'Opéra - 1920

Prix : 5 francs

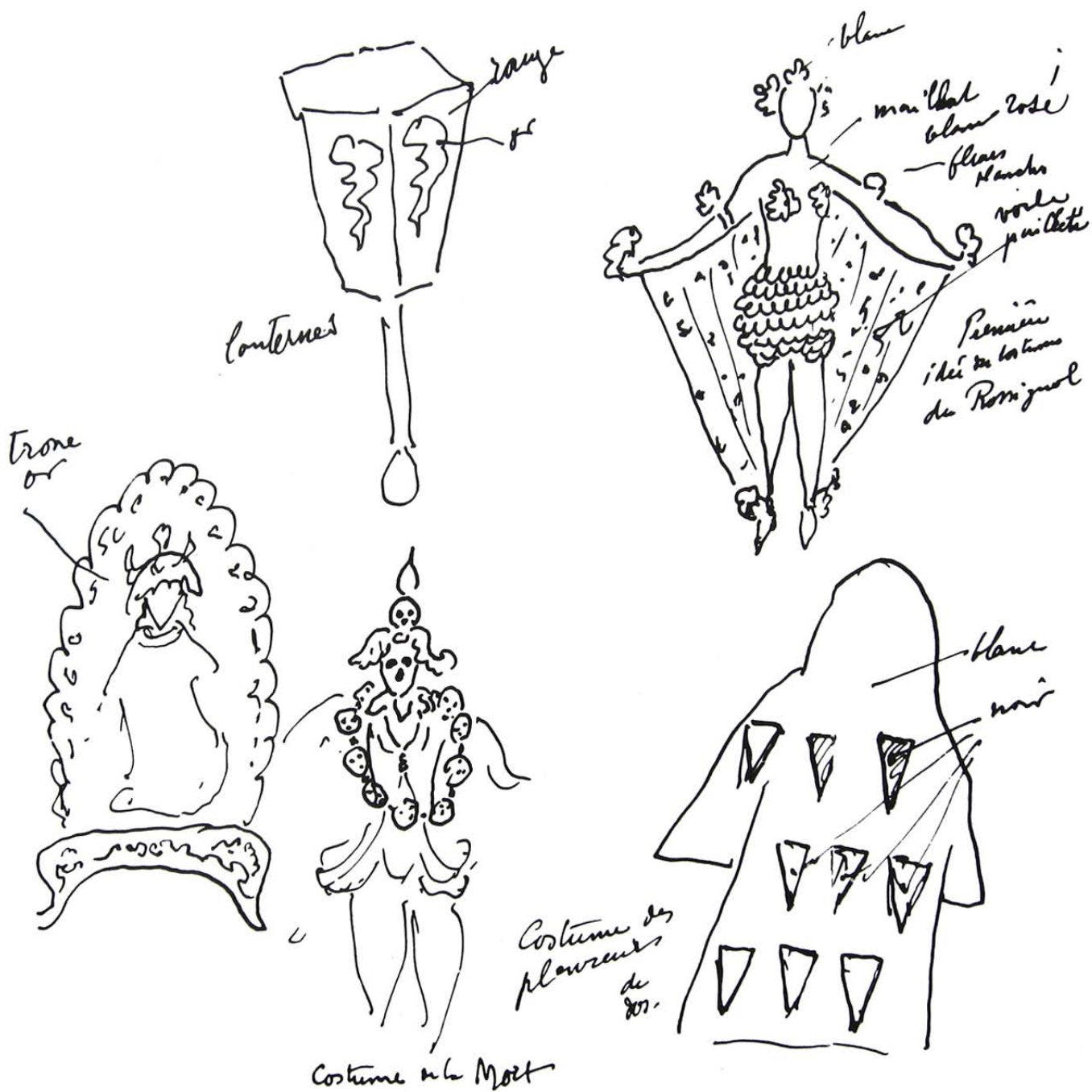


71.

Giorgio de Chirico, vestuario para un *Invitado Masculino* para *Le Bal*, 1929.







① TWO PART FUGUE. BACH

Handwritten musical score for the first system of a Two Part Fugue by Bach. The system consists of two staves, each with four measures. The top staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff begins with a bass clef. The notation is highly stylized and appears to be a shorthand or shorthand notation, with many notes and rests represented by simple symbols and lines. The first measure of the top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure of the bottom staff shows a bass clef. The notation is highly stylized and appears to be a shorthand or shorthand notation, with many notes and rests represented by simple symbols and lines.

GLOXINIA

SOLO DANCE.

MINUETTO GRIEG.

Handwritten musical score for the second system, divided into two parts: 'SOLO DANCE' and 'MINUETTO GRIEG'. The system consists of two staves, each with two measures. The top staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff begins with a bass clef. The notation is highly stylized and appears to be a shorthand or shorthand notation, with many notes and rests represented by simple symbols and lines. The first measure of the top staff shows a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure of the bottom staff shows a bass clef. The notation is highly stylized and appears to be a shorthand or shorthand notation, with many notes and rests represented by simple symbols and lines.

EDUCACIÓN Y APRECIACIÓN ESTÉTICA

*Sin ardor, sin espíritu, sin gusto y sin conocimientos, ¿osaríais creeros pintores?
Queréis componer de acuerdo con la historia y la ignoráis;
según los poetas, y no los conocéis.
Dedicaos a estudiarlos.*



Se está recreando el mundo.
Es una observación que Daniel J. Boorstin¹
hace en el segundo libro de su obra *Los Creadores*,
y que recibe este mismo nombre: *La re-creación del mundo*.

Boorstin habla de los estímulos que sirven al hombre para recrear o recrearse, para trabajar con ello o para encontrar ahí la excusa a su trabajo, los temas de sus obras de arte; los mismos que vienen representando todas las civilizaciones en la Historia de la Humanidad. En la Prehistoria una piedra tallada con otra dejaba de ser una simple piedra para convertirse una joya con la que una mujer adornaba su cuerpo. Pasados los años, artistas como Marcel Duchamp emplearán un elemento cotidiano como objeto artístico. Picasso transforma el manillar y el sillín de una bicicleta en una cabeza de toro al más puro estilo de Ramón Gómez de la Serna o como hiciera Marcel Duchamp, a quienes les gustaba deleitarse con este lenguaje de la transformación, descontextualización y recreación.²

El hombre, como su Dios, podía crear algo de la nada o de los materiales más inverosímiles. El pasado le sirvió para crear consuelo, convirtió las palabras en música y la luz en arquitectura. Imaginó la muerte como una aventura. Toda experiencia terrena, cualquier desastre, debilidad humana, vicio o locura fueron la

¹ Daniel J. Boorstin, *op. cit.*, p. 217.

² La utilización de objetos utilitarios descontextualizados y transformados como piezas de arte recibió el nombre de *ready made*, en inglés, u *objet trouvé*, en francés, en español sería *objeto encontrado* u *objeto hecho*, y se desarrolló en el contexto del movimiento Dadá.

materia prima de la heterogénea comedia humana con la percepción de lo conocido y la épica de lo desconocido. Los azotes de la peste actuaron como incentivos para crear historias ingeniosas, las peregrinaciones depararon una visión panorámica y las ilusiones personales dieron lugar a la aparición de la literatura moderna. Reaparecieron los espectadores para contemplar la tragedia, la comedia y la grandeza de una nación sobre un escenario. La otra vida se convirtió en el drama de la elección humana. La caída y el ascenso de los imperios se convirtieron en sagas de historiadores épicos, y la ciudad moderna –su dinero, sus amores y sus odios, su comercio y su *hinterland*– era un recurso infinito. Los lectores sensibles inspiraban y dirigían al escritor atento. La música de las palabras y de los instrumentos creó nuevas comunidades. Se capturó y confinó el tiempo en el momento pintado y se hizo de la luz un aliado de la creación. Los arquitectos del Nuevo Mundo interrumpieron el horizonte del cielo con las siluetas de sus edificios.³



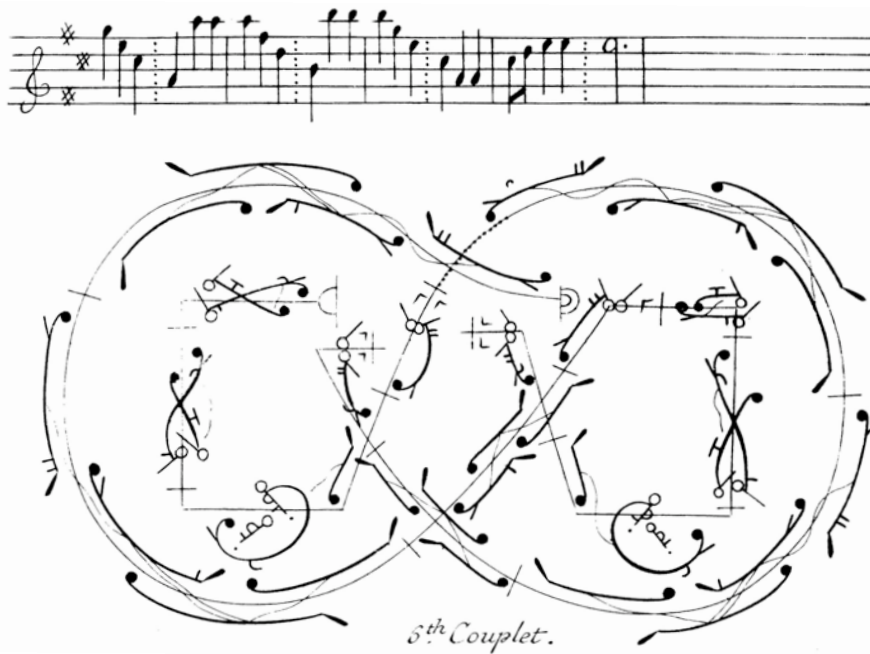
57.

Pablo Picasso, *Cabeza de Toro*, 1942.

Para que todo esto haya sucedido, cada hecho en el contexto de las circunstancias que rodeaban al artífice de las obras, ha sido necesaria la presencia de espíritus movidos por un motor determinante: la estética, la sensibilidad y la educación. Sin que la estética tutelase cada uno de estos hechos, sin que la especial sensibilidad poética condujese la visión inusual del artista e intérprete, ni Picasso hubiera reparado en el manillar de la bicicleta como pieza escultórica, ni tampoco nadie se habría parado a examinar un trozo de papel con grafismos coreográficos o musicales como algo digno de ser contemplado desde la perspectiva de las artes plásticas. (Fig. 57, 58)

³ Daniel J. Boorstin, *op. cit.*, p. 217.

Una vez analizados los diferentes lenguajes con los que se profiere el arte, se debería analizar cada una de sus manifestaciones bidimensionales, aquellas *piezas* en las que la notación específica de cada rama del arte transcribe el movimiento, la poesía, el ritmo o el sonido, para así comprobar las afinidades que existen en estas representaciones y compararlas con los elementos de una obra plástica, un dibujo o un cuadro. Se verá que cada uno de los elementos analizados corresponden a los que se expusieron en el primer capítulo: *elementos del universo creador*. Su estudio facilitará la comprensión de las afinidades que existen entre las disciplinas, los rasgos comunes que prevalecen desde su origen, desde la concepción en el llamado *universo creador* común, y cómo esto justifica el enorme interés que las *piezas del arte* despiertan en individuos de diferentes áreas. Se hará un comentario riguroso de las notaciones musicales de una partitura, esto es, una observación de su



58.

Mr. Isaac, fragmento de la notación coreográfica de *la Unión*, 1707.

distribución sobre el papel, los espacios en blanco, el orden, la estructura a la que están sujetos dichos grafismos, su gesto, y la forma empleada por la música para traducir gráficamente cada uno de sus ritmos. Y así sucesivamente con todos los elementos físicos de que se habló, también en danza y poesía, más el empleo de ellos en un dibujo o pintura como elementos compositivos. Pero convendría considerar, *a priori*, aquellos aspectos de la formación del individuo que favorecen o desfavorecen la apreciación de la belleza, y a propósito de ello, la valoración que se hace frente a la escritura de cada disciplina.⁴

⁴ Sobre la estética y la educación del individuo, artista o no artista, podría hacerse un estudio extenso y complejo. En este caso no se pretende elaborar un análisis riguroso sino un acercamiento conciso en el cual queden fijados algunos aspectos que se consideran fundamentales para comprender el planteamiento de la investigación.

Ni todos los individuos se sienten atraídos por los mismos hechos artísticos ni todos los hechos que se interponen al hombre son bellos o gozan de una estética determinada. Algunos sí, he aquí el ejemplo de la cabeza de toro de Picasso, pero otros muchos no. ¿Qué es lo que influye de manera determinante en esta percepción poética del individuo? Cuando se habla de percepción se está haciendo referencia a lo receptivo que se puede ser ante una obra de arte, ante un elemento poético, o la sensibilidad desarrollada en favor de la experiencia estética. En un principio se ha justificado que el motor de selección de las *piezas* que conducen cada uno de los análisis de esta tesis es exclusivamente personal. Interesa la música, la danza y la poesía, y las notaciones escritas de estas disciplinas despiertan la sensibilidad y activan los valores estéticos, esto es, existen elementos artísticos, que están presentes en dichas *piezas* y ante los cuales el espectador no es indiferente.

La estética, refiriéndose tanto a las impresiones sensoriales producidas por la obra como a la belleza de la obra en sí, será el punto de partida que trate de explicar estas cuestiones. Pero dentro de ese área de la filosofía, la educación y el desarrollo de la sensibilidad, en una u otra dirección, es lo que ordena de forma práctica las conductas estéticas del espectador. No existe una respuesta de rigor científico ya que se trata de comportamientos íntimos del ser humano condicionado por multitud de factores, pero estos no obedecen a una verdad absoluta sino relativa. Principalmente la formación, el estudio y el desarrollo de la sensibilidad innata que posee el hombre, influyen en el sentimiento. Indudablemente la determinación genética se corresponde con un desarrollo de trabajo madurado durante toda la trayectoria vital. Concretando lo más posible los aspectos básicos de la educación estética, desde el ámbito teórico, se emprende la ambiciosa tarea de analizar por qué sí o por qué no, las *piezas menores del arte* provocan experiencias estéticas. O lo que es lo mismo, se verá, desde la perspectiva de la estética y la educación de la misma, qué determina el interés por una obra de arte y si esto es aplicable a dichas *piezas* ello querrá decir que, por estos mismos motivos, interesan.

Friedrich Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre*⁵ busca el principio objetivo de la belleza. En la obra se mezclan cuestiones filosóficas y políticas con otras de carácter estético pensadas exclusivamente para el hombre y la naturaleza, poseedores ambos de una belleza al servicio del hecho artístico.

Pues bien, sirviéndose de algunos puntos de este texto, se trataría de analizar la educación estética del hombre, ya que será la que le confiera posibilidades de apreciación, comprensión y capacidad de disfrute con determinados estímulos artísticos, así como el cultivo constante para su crecimiento en el campo del arte. No todo lo que aquí se exponga es una realidad en la formación más usual de los individuos. No se trata de elaborar un texto, ni sobre estética ni sobre pautas sugeridas para la educación artística, solamente un acercamiento que ayude a la comprensión de las actitudes y aptitudes que deben tenerse en cuenta, cuanto menos, para comprender y estimar las imágenes referidas.

Quien está en condiciones de comprender las obras de arte como seres vivientes que son, es un señor de la tierra [...] El crítico vive avanzado en un poblar siempre más ilimitado de experiencias humanas que las obras de arte contienen

⁵ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos, Ministerio de Educación y Cultura, 1981.

en su plena entereza y vitalidad. El crítico puede multiplicar indefinidamente su vida y la de otros con la comprensión incesante. Su sociedad no tiene vehículos y no tiene límites⁶

Se puede decir que puesto que las *piezas* a las que se hace referencia no son consideradas como obras de arte en el sentido literal de la palabra, como se trata de objetos o elementos del arte, herramientas y anotaciones, quizá de menor alcance que la obra final, para comprender su atracción hay que analizar dos campos fundamentales: la *formación del espectador*, aquellos rasgos de la formación humana que hacen que un individuo repare en ellas o se muestre inadvertido; y el *valor estético* de las *piezas menores del arte*.

FORMACIÓN DEL ESPECTADOR

Para que el artista pueda ser comprendido y el arte cumpla su función es indispensable la presencia del tercer elemento del fenómeno artístico: el espectador o contemplador cuya formación se procura aproximar a la asimilación de lo artístico.⁷ La verdadera formación de éste reside en la adquisición de discernimiento, y éste sólo se alcanza si se conoce la lógica que rige internamente los diversos procesos humanos.

El aforismo de los Goncourt,⁸ críticos penetrantes, agudos y libres de prejuicios: «aprended a ver es mayor aprendizaje de todas las artes», advierte que el arte no se concede al vulgo necio, aún cuando sepa de letras o de otra cultura, que se necesita un empeño y una dedicación especial para comprenderlo en su integridad; y llega también a ser índice y manifiesto de una nueva crítica que corresponde a un nuevo arte de pura interioridad.⁹

Para que el hombre logre el disfrute de todas las experiencias que le ofrece el *Universo Creador* del arte debe ampliar el abanico de sus posibilidades e intereses y de sus estudios, cuyas posibilidades son un ápice de los infinitos recursos con los que cuenta toda expresión de belleza. La bailarina Alicia Alonso decía respecto al trabajo y al esfuerzo de un bailarín: «Es ley intrínseca del talento la auto exigencia y la continua superación».¹⁰ Si esto es un principio básico para la danza, lo mismo podría aplicarse al ejercicio de cualquier otra profesión y por tanto del espectador que se adentra en ella. La autoexigencia y la continua superación, el estudio y la formación, proporcionarán al hombre cada una de las virtudes que favorecen el goce estético ante una obra de arte. Para Platón todos los hombres están sometidos a dos fuerzas, éstas son el *placer*, que nos enseña a vivir y el *dolor*, que nos enseña a sobrevivir. Estas dos fuerzas unen y crean a toda la humanidad, ya que todos los seres sienten dolor y placer en su vida, y a la vez particularizan a los individuos porque no todos sienten el mismo dolor o placer bajo una misma causa, ni las causas son las mismas en cada uno, y esta diversidad de circunstancias y momentos es lo que da lugar a las personalidades. Aquello que a unos produce placer puede ser causa de dolor tanto en el espectador como haber sido un desazón para el artífice. Así, el arte en general produce dolor, un dolor placentero: «Los momentos de duda, los resultados siempre por debajo de lo que soñamos; y el poco ánimo

⁶ Carlo Ragghianti, *Arte essere vivente*, Florencia: Diario Critico, 1982, p. 67.

⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*

⁸ Julio y Edmundo Goncourt, *Diario íntimo 1851-1895, memorias de la vida literaria*, Barcelona: Alta Fulla, 1987, p. 132.

⁹ Carlo Ragghianti, *Arte, hacer y ver*, Granada: Universidad de Granada, Diputación provincial de Granada, 1995, p. 47.

¹⁰ Pedro Simón y Francisco Rey Alonso, *Alicia Alonso. Órbita de una Leyenda*, Madrid: Autores del siglo XX, Sociedad General de Autores y Editores, 1996, p. 91.

que recibimos de los demás, todo ello contribuye a desollarnos entre los escollos. Pero, qué podemos hacer, más que rabiarse, luchar contra todas las dificultades; e, incluso vencidos, seguir diciendo: siempre y siempre.»¹¹ Por tanto, lo que a un individuo le fascina, le enamora y le atrae a otro puede repudiarlo. Pero la compleja personalización de los gustos, apetencias e intereses es lo que genera la extrema riqueza de los diferentes *universos creadores*, siendo gratificante la diversidad, mas sin descuidar la formación que fomente la sensibilidad en detrimento de la ignorancia y la capacidad de apreciación común a determinadas evidencias del arte. Es decir, la subjetividad es relativa pero siempre hay verdades físicas y científicas que son objetivas, incluso en la creación, y sin lugar a equívoco.

El placer no sólo se refiere a la satisfacción física, sino también a cualquier tipo de acción que conmueve y toca los sentimientos de tal forma que además se puede sentir placer. Las *piezas* a las que se viene haciendo referencia han causado un placer concreto en el espectador, han estimulado su interés y se ha reconocido en ellas un elemento digno de estudio y reflexión. El placer de estas *piezas* del arte es un placer de sentimientos, y el estudio al que son capaces de incitar pudiera ser la cima de un placer espiritual. Para disfrutar de lo hermoso hay que estudiar, hacer uso de los sentidos y, además, de la razón.

En resumen, el estudio y el nivel cultural, la capacidad de reflexión, de descontextualización y la suma de experiencias estéticas, la capacidad contemplativa y de observación son algunos de los aspectos a tener en cuenta y que se deben desarrollar en el contexto de la formación del individuo.

CONOCIMIENTO APREHENDIDO

La cultura es contenido de la filosofía, son los actos y pensamientos del hombre, es el afán cotidiano de dar un sentido a la existencia, significa cultivo o crianza; es un «conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico; conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.»¹² Kant considera que los caminos de la cultura son infinitos para el hombre que no se conforma con vivir sino que trata siempre de dar un sentido, un por qué a su existencia, una razón de ser, de aquí que realiza infinidad de actos tendientes a llegar a ese fin. El conjunto de creaciones valiosas que en el transcurso de los siglos ha realizado y acumulado para satisfacer las necesidades espirituales constituyen la cultura.¹³

Pero el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo. El hombre culto se conduce amistosamente con la naturaleza: honra su libertad, conteniendo simplemente su arbitrariedad.¹⁴

¹¹ Paul Gauguin, *Escritos de un Salvaje*, Madrid: Istmo, 2000, p. 67.

¹² Real Academia Española, *op. cit.*

¹³ Manuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 1981, p. 34.

¹⁴ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 135.

Ahora bien, la filosofía es una ciencia, explica la cultura porque para encontrar el fundamento de los hechos culturales necesita seguir el camino de la ciencia, es decir, necesita estudiar los hechos de la vida humana expresados en leyes. La filosofía se encarga de explicar el cómo y el por qué de los actos que el hombre realiza, es la ciencia que reflexiona sobre el quehacer humano y le da sentido. Pero para que esta aproximación a la filosofía sea efectiva deben proliferar en el individuo inquietudes y hábitos de contemplación y ejercicio de estudio aspirando al grado más alto del conocimiento. La sabiduría es el «grado más alto del conocimiento, (es el) conocimiento profundo en ciencias, letras o artes.»¹⁵ Una de las grandes bazas de la formación del individuo, ya sea artífice o espectador, se centra en su capacidad de observación, absorción de la calidad de la belleza que le rodea¹⁶ así como su aproximación a las disciplinas hermanas.

Yo no deseo más que conocimientos generales, nada más que un barniz de cada una de las ciencias que por la relación que guardan entre sí pueden concurrir al embellecimiento y gloria de la nuestra.

Todas las artes están cogidas de la mano, y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse. Su utilidad para la sociedad excita su emulación; la gloria es su meta y se facilitan mutuamente ayuda para alcanzarla. Cada una de ellas toma caminos opuestos, del mismo modo que cada una de ellas tiene principios diferentes; pero sin embargo se encuentran algunos rasgos notables, ciertas semejanzas que revelan su íntima unión y la necesidad que tienen unas de otras para elevarse, embellecerse y perpetuarse.¹⁷

Para los griegos todas las disciplinas del arte desarrollan una actividad que parte del movimiento natural de ahí la intemporalidad y contemporaneidad vigente en la historia de la humanidad de estas obras. La danza de Duncan, por ejemplo, que se inspira en la naturaleza, evoca a los griegos. (Fig. 11–16) Ella reflexiona una y otra vez sobre su modo de vida porque todo esto «no sería posible a no ser que los artistas de esa época estuvieran acostumbrados a ver siempre en torno a ellos bellas formas humanas en movimiento.»¹⁸ La contemplación de imágenes acostumbra a que la mirada del hombre trascienda lo sensible. La contemplación y el cultivo del arte, frecuentar todo lo relativo al arte, ensalzar y gozar con la estética, en fin, todo lo que se aproxima a la belleza, conduce directamente a la contemplación, al ejercicio del estudio, a la cultura. Isadora Duncan explica con claridad la influencia determinante que en la formación de sus alumnas tiene la decoración exquisita de las paredes de la escuela de danza. Decoró la escuela con multitud de obras de arte, considerando que la visión permanente de esas imágenes bellas modelaría la sensibilidad de las niñas y repercutiría en sus movimientos e inspiración.¹⁹

¹⁵ Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁶ Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p. 125. Rodin escribió: «En escultura no es necesario copiar las obras de la antigüedad. Uno debe observar más bien primero las obras de la naturaleza, y entonces ver en las obras de los antiguos escultores sólo la manera en que la naturaleza ha sido interpretada.»

¹⁷ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 74. Las manifestaciones del arte más insignes son fruto del estudio que en muchas ocasiones encuentra explicaciones satisfactorias y resuelve problemas analizando disciplinas hermanas. La escultura de *Mercurio*, de Da Bologna, por ejemplo, fue quien dio pie al estudio de Blasis sobre el *Attitude*, para la danza clásica. Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹ *Íd.*, p. 34.

Me inspiro en el movimiento de los árboles, de las olas, de la nieve, en la conexión entre la pasión y la tormenta, entre la brisa y la amabilidad, etc. Y siempre pongo en mis movimientos un poco de esa divina continuidad que da a toda la naturaleza su belleza y su vida.

Esto no quiere decir que baste con ondear los brazos y las piernas para poder conseguir una danza natural. En arte las obras más simples son las que han costado el máximo de esfuerzo de síntesis, observación y creación, y todos los grandes maestros saben cuál es el coste del verdadero acuerdo con ese gran modelo sin rival que es la naturaleza.²⁰

La educación es la «crianza, enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes. Instrucción por medio de la acción docente. Conjunto de disciplinas y ejercicios encaminados a lograr el desarrollo y perfección corporales»²¹ e intelectuales.

Lo opuesto a la sabiduría es la *hybris*, actitud del falto de comedimiento y de justicia, del que carece de control y orden en la acción: desmesurado. En Grecia se consideraba la actitud propia del bárbaro que no había sido socializado ni educado en el marco ordenado de la Polis. La *hybris* es arrogancia, insolencia, impiedad, inmoderación, violencia, y arranca a la persona de su rango y sitio adecuado rompiendo el orden personal y social. El espectador debe aprehender los conceptos de educación, sabiduría y cultura para ejercitarlos y comprender lo que exhiben las disciplinas del arte lejos de la *hybris*.

Taine sostiene que los talentos se desarrollan en determinados ambientes proclives para ello; habla de la temperatura moral que «resulta del estado general de las costumbres y de los espíritus, y que obra de la misma manera que la otra. [...] Una cierta temperatura moral es necesaria para que determinados talentos se desarrollen; si no existe se malogran. En consecuencia, si cambia esta temperatura, la especie de talentos cambiará también; si llega a ser contraria, la especie de talentos se hará contraria; y, en general, podemos pensar que la temperatura moral hace una elección entre las diferentes especies de talentos.»²² Así se puede comprender que en diferentes momentos se desarrollen unas u otras aptitudes, intereses o formas de trabajo, condicionadas por una «temperatura moral».

El arte forma parte de la cultura y la cultura es arte puesto que se trata de *filosofías de vida* que conjugan la belleza, lo verdadero y lo bueno en favor de una obra del arte. La cultura y el arte hay que cultivarlos, son metas que buscan alcanzar valores positivos para el ser humano y que lo diferencian de los seres no racionales y le reportan gozo. Schiller habla del compendio que mantiene la cultura entre lo más elevado del hombre y lo más bajo, el equilibrio entre lo racional y animal.

Puede decirse que le hombre no se ha hallado nunca inmerso del todo en ese estado animal, pero tampoco ha podido evitarlo nunca por completo. Aún en lo sujetos más toscos pueden encontrarse huellas inequívocas de libertad racional, de la misma manera que también faltan, en los más cultos, momentos que recuerden aquel sórdido estado natural. Es propio del hombre reunir en su naturaleza lo más elevado y lo más bajo, y si bien su dignidad consiste en una estricta diferenciación de ambos caracteres, su felicidad descansa en una hábil

²⁰ *Ibid.*, p. 125.

²¹ Real Academia Española, *op. cit.*

²² Hippolyte Adolfo Taine, *op. cit.*, p. 74.

supresión de esa diferencia. La cultura, que ha de armonizar su dignidad y su felicidad, tendrá que procurar mantener la máxima pureza de esos dos principios en su mezcla más íntima²³

¿Cómo se explica la eficacia pedagógica de la experiencia artística: arquitectónica, pictórica, escultórica, musical, poética? Para contestar se debe recordar, siquiera esquemáticamente, algunas condiciones básicas del desarrollo humano y advertir que el conocimiento profundo de las mismas viene facilitado, en sumo grado, por las experiencias artísticas, cuando se saben vivir y comprender en su articulación interna. «Recomendad a vuestros hijos la virtud; sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria; a ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio».²⁴

VALOR ESTÉTICO

Desde que los filósofos empezaron a ocuparse de la estética, surgió el problema, bastante arduo, de definir los valores estéticos; puesto que la estética tiende a crear un valor es preciso definir su o sus valores. Este punto es esencial y de gran trascendencia para la filosofía del arte; sin embargo, el intento de encontrar una definición que cumpla tales requisitos es casi una de sus imposibilidades.

Mientras que los valores en el arte se dan con plena evidencia a la intuición del artista o del contemplador, no sucede lo mismo cuando se trata de aprehenderlos racionalmente para determinar su esencia conceptual. Los valores estéticos muestran que su cualidad sensible es ilógica e irracional, quedan fuera de toda lógica y de toda razón.²⁵

La estética es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación que es el Arte, según asienta Kant en su *Crítica del juicio*.²⁶ Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte.

Etimológicamente la palabra estética deriva de las voces griegas *aistesis*=sentimiento, e *ica*=relativo a; la definición sería entonces –atendiendo a sus raíces– «ciencia relativa a los



59.

Guillaume Apollinaire, *Caligrammes*, 1918.

²³ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 321.

²⁴ Ludwig van Beethoven, *Beethoven, letters, journals and conversations*, London: Thames and Hudson, 1951, p. 93.

²⁵ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ Manuel Kant, *op. cit.*, p. 75.

sentimientos, a la belleza».²⁷

Es fundamental que por medio de la cultura se desarrollen valores ya que cada valor da paso a una rama cultural y consecuentemente cada rama cultural encierra un valor. El valor se comprende preguntando cuál es el fin que el hombre persigue, cuál es el propósito que lo anima en el inagotable esfuerzo de cada día, cuál es la meta que lo orienta en la infinitud de actos que lleva a cabo en su vida cultural. La mejor respuesta parece ser la siguiente: el hombre se adentra en la cultura porque en ella conquista un fin que considera valioso, el valor mismo de la cultura y del arte es lo que le parece digno de conquista y no le importa que precise esfuerzo. El valor se va transmitiendo de generación en generación para fomentar y respetar la cultura, desde los tiempos más remotos en que la cultura consistía apenas en la habilidad para tallar una piedra o hacer fuego, hasta la época actual, más compleja y sofisticada. Valor significa que es valioso, lo que vale en sí mismo, el valor es lo que sostiene que algo tiene un importe, le imprime un carácter objetivo porque el objeto es valioso para cualquier hombre y, a veces, esta valía no admite ser cuestionada. El valor respalda la cultura. Considerando los valores como el sostén de la cultura, cabe afirmar que la salvaguardia del valor está en proporción a la dimensión cultural de un grupo social. Según Kant, cada una de las ciencias de la filosofía posee una facultad espiritual que es la función que la determina, una forma de manifestación cultural y un valor realizado. Así la facultad espiritual que caracteriza a la estética es el sentimiento, su manifestación cultural el arte y su valor la belleza. De esta aseveración se deduce que el arte es una manifestación de la cultura estudiada por la estética, entonces la estética es la ciencia que se encarga de explicar filosóficamente el arte; la que se ocupa del arte, de sus manifestaciones y de las experiencias del hombre en relación con la obra por la filosofía. En resumen, podría considerarse que la estética es la ciencia más adecuada para estudiar las partituras, las coreografías o para analizar un caligrama plásticamente, pues estas representaciones gráficas producen en el espectador sentimientos y forman parte de la cultura y del proceso creador de las obras de arte.

La dimensión de la Belleza

El valor belleza, fundamental en el arte, no es valor formal, sino de contenido concreto, esto queda reflejado en el calificativo dado a un poema, una melodía, una partitura o un cuadro. En realidad son piezas muy cosas diferentes pero todas podrían calificarse con el mismo adjetivo; el calificativo que aparece como esencial es precisamente lo que en cada caso las individualiza con rasgos no comunes, de ahí la dificultad de definir la belleza y los demás valores estéticos.

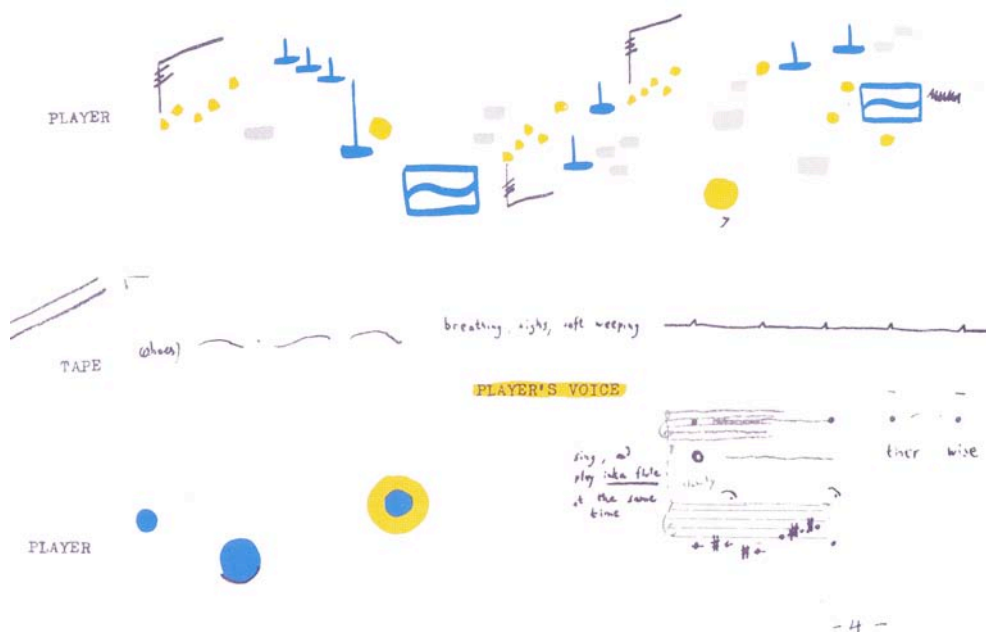
Parece que no hay otro camino para entender –que no definir– los valores estéticos, que a partir de las reacciones emocionales. Estas reacciones son individuales, subjetivas, pero están relacionadas con el objeto, según nos parezca bello o feo, trágico, gracioso, conmovedor, emocionante, etc. Los diferentes valores expresados en el arte corresponden a intereses espirituales de un orden peculiar que encuentran su manifestación adecuada en la expresión artística; empero en la obra de arte no sólo se dan valores estéticos, se dan valores de muy diversa índole, de los que no se puede hacer abstracción al contemplar o juzgar la obra; hay expresiones artísticas cuya finalidad es moral, religiosa, política o de propaganda comercial, las cuales contienen en sí valores que no son puramente

²⁷ *Diccionario Griego-Español, op. cit.*

estéticos, mas no por eso puede disminuirse su valor estético si lo poseen. Las *piezas* menores del arte tienen un valor estético porque producen reacciones emocionales en el individuo, y porque sus formas persiguen una dimensión de la belleza.

La belleza llama directamente a los sentidos. «Uno debe ser capaz de percibir la belleza y actuar de un modo adecuado ante ella.»²⁸ Desde tiempos remotos el hombre intentó definir la belleza, la mayor parte de los pueblos antiguos la identificaron con la verdad o la bondad. Para Platón²⁹ la belleza era algo de origen divino que inspiraba amor. Aristóteles lo definió como «aquello que es bueno y por tanto agradable»³⁰. Plotino³¹ la consideró como algo inmaterial unido al ser puro.

En la época clásica surgió un concepto que se aproxima más a la idea que nosotros tenemos de belleza. Se trata del concepto de euritmia, que con el tiempo adquirió la misma categoría que la simetría. Ambos conceptos significaban orden, pero la simetría denotaba el orden cósmico, el orden eterno y divino de la naturaleza, mientras que euritmia significaba el orden sensual, visual o acústico.



60.

Hans Werner Henze, *Prison Song*, 1971.

²⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Alianza, 2002, p. 341.

²⁹ N. del A. Un concepto amplio de belleza puede encontrarse en Platón, *Filebo*, 51. Belleza y bien difieren sólo en la medida en que el bien es una cualidad de las acciones y la belleza una cualidad de los objetos. Aristóteles, *Metafísica* 1078 a 31, en Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 121

³⁰ Aristóteles, *Retórica*, 1366 a 33.

³¹ Plotino, *op. cit.*

La simetría hacía referencia a la belleza absoluta: la euritmia, a la belleza del ojo o el oído. En el caso de la simetría, era realmente indiferente si era o no realmente percibida, ya que la conciencia puede también comprenderla por un proceso de razonamiento.³²

Podrían seguirse citando definiciones de todos los tiempos. En general la mayor parte de los filósofos coinciden que es algo relativo al espíritu aunque en lo básico la belleza es objetiva, real, material e inusual: es indiscutible cuando es evidente. Es real y existe pues hay algo que es bello; existe una materia directa como un lienzo o indirecta como la danza. El bailarín no tiene porqué ser bello pero su movimiento acompasado sí, tampoco es común pues llama la atención y sorprende. Lo cotidiano, que podría ser también bello, el intelecto no lo admira ni lo ensalza tanto.

En el arte el sentido o significación es algo que poseen las obras y que se comunica, es lo que el artista quiso expresar y expresó en su obra. Entre las cosas que despiertan imágenes sensibles, sólo serán bellas aquellas cuya significación o sentido sea natural o inmediato, de ninguna manera convencional. Un poema es bello porque es significativo, porque evoca de manera natural imágenes sensibles pero emplea el lenguaje de un modo poco habitual; un experimento científico sólo podrá llamarse bello de forma convencional. La apreciación de la belleza resulta subjetiva, ello se demuestra al decir que las cosas en sí no son bellas, sino que lo parecen por lo que significan o por las imágenes que al contemplarlas se evocan.

Carrit³³ opina que «una cosa es bella cuando es una cosa sensible, que agrada por la significación o sentido que tiene para nosotros», debiendo ser estas cualidades naturales o inmediatas en el objeto.

La belleza es expresión de la emoción y como tal nunca penetra a través del gusto, el tacto o el olfato; se percibe por medio de la vista, llega a través de la forma de las cosas, su gracia y su estilo que combinados armónicamente hacen que parezca bello un objeto. Con la vista se percibe la belleza en la pintura, escultura y arquitectura; con el oído se percibe la cadencia, el ritmo, la dulzura, la combinación armónica de estos elementos constituye la música y la poesía. Con la vista y el oído se percibe la belleza de la danza. Platón no buscaba la belleza en los objetos, que es la que pueden apreciar los sentidos, sino la belleza de las ideas que está relacionada con el alma y el espíritu. Así Platón estipuló una facultad propia al alma que le permitiera gozar de las experiencias estéticas. Estas concepciones se fueron modificando a lo largo de la historia pero lo fundamental permanece: la belleza incide directamente sobre el individuo física y espiritualmente y reside en la actividad artística.

Experiencia estética

El individuo posee facultades que le permiten captar, juzgar o recrear los valores contenidos en la obra de arte y a los que se ha dado el nombre de categoría estética. La facultad estética reviste tres formas: cuando se limita a contemplar los valores contenidos en

³² Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 121. El concepto *Euritmia*, nacido en la Antigüedad, fue desarrollado por Jaques Dalcroze en los estudios que éste realizó sobre gimnasia y en torno al movimiento y la danza. Las notaciones de estas reflexiones así como los resultados de las investigaciones son paradigmas de imágenes con notable valor gráfico. *Q.v. Evolución de la notación coreográfica* en el capítulo doce.

³³ E. F. Carrit, *op. cit.*

la obra es *contemplativa*; cuando decide o juzga acerca de los mismos es *crítica*; cuando de acuerdo con un ideal o tomando como modelo la naturaleza, crea la belleza, la sublimidad, la gracia, la comicidad, etc., la facultad estética se denomina *creadora o artística*. La facultad *estética* en su primera forma permite gozar de lo que el arte expresa. Los momentos de contemplación estética, salvo ceguera estética –que es una absoluta incapacidad para poder apreciar las manifestaciones artísticas–, la facultad de captar la belleza y los demás valores que, según se ha visto, son volcados en el arte, es privilegio de todo ser humano.

La receptividad estética y la capacidad de recreación no es idéntica en todos los hombres, varía según la cultura y el grado de sensibilidad de cada ser humano y sus valores prioritarios; la cultura permite pulir los gustos y perfeccionar el sentido artístico y modela la capacidad receptiva, da como resultado lo que Valéry ha llamado «personas verdaderamente logradas». La sensibilidad es un don innato que la cultura no crea pero sí puede desarrollar, es algo que posee el hombre como parte integrante de su personalidad en mayor o menor grado; cuanto más alto sea el grado de sensibilidad, mayor será al aptitud receptiva y la capacidad para comprender una manifestación del arte. Cuando la contemplación surge del genuino goce estético la obra de arte habrá logrado su cometido y el mensaje del artista no se desvanecerá.

En algunos casos la facultad estética no se limita a percibir el arte, sino que juzga acerca del valor de la obra, emite un juicio valorativo sobre la misma, sea ésta la expresión de cualesquiera de las categorías estéticas que ya han sido mencionadas, se trata entonces de la facultad estética *crítica*, la cual se dirige a la obra para juzgarla.

Para captar los valores estéticos no es imprescindible la cultura, la reacción emotiva que la obra origine será resultado de la poca o mucha sensibilidad del espectador. Como dice Ortega y Gasset en *La Deshumanización del arte*,³⁴ no es necesaria una especial sensibilidad artística, sino una sensibilidad humana, aunque posteriormente la ausencia de conocimientos pondría límites tempranos a la capacidad sensible. La apreciación del arte es subjetiva –aunque hay realidades objetivas indiscutibles–, pero cuando se hace uso de la facultad estética *crítica*, se deben poseer ciertas cualidades: amplia cultura, suficiente sensibilidad y una receptividad estética profunda que capacite al crítico para sentir y comprender al artista y su obra, para no juzgarla solamente desde su concepción teórica. Cuando la facultad estética no se limita a percibir la belleza y juzgarla, sino que se convierte en facultad estética *artística o creadora*, nacen los artistas. El artista dotado de sensibilidad vive la sublimidad de la naturaleza y materializa en el arte su facultad estética creadora de acuerdo con su ideal o proyectándose a sí mismo, sus emociones y sentimientos.

La estética no puede aumentar el goce ante el arte ni provocar el nacimiento de la facultad creadora –ni aún la contemplativa–, tampoco establecer un criterio para la creación o apreciación de la obra de arte, y menos puede alterar directamente las experiencias en relación con el arte; sin embargo, ayuda al hombre a comprender sus reacciones frente al arte y le permite entender las experiencias que tenga en relación al mundo artístico, es decir, sus experiencias estéticas.

³⁴ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 56.

Paul Valéry elogia la época en que el tiempo apenas contaba y los valores de la contemplación y el recreo estaban en auge favoreciendo así la experiencia estética de diferente índole. Recrear significa volver a crear –quizás de forma literal, quizás desde la práctica analítica y de observación– y ello exige la contemplación de lo ya creado que implica, a su vez, un derroche desmedido de tiempo y pasión.

De las cosas preciosas, unas son producto de la rarísima reunión de circunstancias favorables: los diamantes, la felicidad, y ciertas emociones muy puras son de esta especie. Pero otras se forman por acumulación de infinidad de sucesos imperceptibles y aportaciones elementales, que consumen un tiempo muy largo y exigen tanta calma como tiempo. Las perlas finas, los vinos generosos, las personas verdaderamente logradas, hacen pensar en una lenta capacitación de causas sucesivas y semejantes: sus excelencias siguen creciendo sin otro límite de tiempo que la perfección.

Antaño el hombre imitaba esa paciencia. Miniaturas; marfiles labrados a fondo; piedras duras perfectamente pulidas y limpiamente grabadas; lacas y pinturas obtenidas por superposición de una gran cantidad de capas finas y traslúcidas; sonetos amorosamente esperados, voluntariamente demorados, indefinidamente reanudados por el poeta –todos esos productos de una industria terca y virtuosa– apenas se hacen ya, pues se acabó aquel tiempo en el que el tiempo no contaba. El hombre de hoy no cultiva lo que no se puede abreviar. Se diría que el debilitamiento de la idea de eternidad en los espíritus coincide con el creciente disgusto hacia las tareas largas. Ya no aguantamos formar un valor inestimable mediante trabajo igual e indefinido como el de la naturaleza. Espera y constancia le pesan a nuestra época, que trata de librarse de su quehacer con grandes gastos de *energía*...³⁵

¿Qué son las experiencias estéticas y cuál es su contenido? Según Carritt,³⁶ las experiencias estéticas son resultado de percepciones sensibles, todas ellas poseedoras de un significado que deja en el alma una sensación permanente y evocadora. Puede haber experiencias estéticas más o menos puras, más o menos intensas, sin que esto dependa de la pureza o intensidad de la obra en sí, sino del alcance receptivo del contemplador. El contenido de la experiencia estética no es histórico, científico, ni conceptual; un experimento de física, la relación de un acontecimiento histórico, una información de carácter científico provocan experiencias, éstas no son estéticas. Es por esto por lo que no se puede dar una demostración científica sobre cómo o por qué las *piezas* que se analizan despiertan interés. Provocan una experiencia estética pero el concepto es vago e impreciso y no puede justificarse como una verdad matemática. Lo que sí se puede afirmar es que una vez concluido el desarrollo de cada uno de los puntos quedará una visión clara de qué es lo que sucede ante tales elementos del arte, qué sucede en el artista, en el espectador, qué ha ocurrido en esa disciplina del arte y de dónde procede: todo este recorrido conduce a la comprensión de dicha experiencia estética.

Schiller³⁷ define la experiencia estética como la satisfacción del impulso del juego, considerando el juego como la feliz armonía entre lo racional y lo moral; sin embargo, las

³⁵ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 93.

³⁶ E. F. Carritt, *op. cit.*, p. 61.

³⁷ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 105.

experiencias derivadas de lo normal son ajenas a la estética. Por tanto, el contenido y significado de las experiencias estéticas es algo diferente a lo racional, es de carácter sensible el sentimiento que se apodera del hombre al contemplar el arte. Cuando la obra de arte al ser percibida deja una impresión emotiva profunda, tal que al ser recordada posteriormente haga surgir una emoción similar a la que se recibió al contemplarla, se habrá adquirido una experiencia estética.

Algunos psicólogos pueden considerar que la experiencia estética no es sino la liberación o sublimación de emociones reprimidas; esta idea deriva posiblemente de la doctrina aristotélica de la catarsis, que atribuía a la tragedia la facultad de permitir al hombre llegar a la purificación de sus pasiones mediante las emociones de piedad y terror que suscitaba. Actualmente la catarsis puede ser entendida como una sensación de liberación ante la obra de arte; sin embargo no es precisa para obtener experiencias estéticas. Si hay comunicación entre artista y contemplador a través de la obra, y el sentimiento del artista se transmite prístino al contemplador y perdura como una sensación evocadora y de ensoñación, se habrá adquirido una experiencia estética. En cierta medida la experiencia estética es un factor de responsabilidad del individuo en su proceso de formación cultural, como lo es el estudio, podría decirse que es una forma práctica de aplicar lo aprehendido en dicho estudio.

LA MIRADA DEL CONTEMPLADOR

Salomón Reinach,³⁸ al considerar el fenómeno *Arte* como fenómeno social sostiene que su misión es despertar un sentimiento en otros. Se fabrica una herramienta –dice– para que el propio hombre se sirva de ella, pero la decora no tanto para sí, sino para que agrade a los demás que la miran o provoque en otros admiración, por ello ninguna sociedad, por rudimentaria que sea, ignoró el arte que en su etapa primitiva fue, más que deleite propio, proyección social.

La obra de arte produce en el espectador, según Worringer,³⁹ un sentimiento de felicidad, aunque esto es discutible puesto que la creación artística puede producir muchos otros sentimientos en consonancia a la categoría estética que se exprese y el modo como se realice esa expresión; puede aceptarse que la plena comprensión de la misma inunde de felicidad al contemplador cuando lo que tiene frente a sí es la plácida expresión de lo sublime, lo bello, pero las posibilidades son infinitas y una afirmación tan subjetiva puede ser excesiva.

Siendo el contemplador un elemento indispensable dentro de la vida artística, es preciso que posea ciertas cualidades que lo capaciten para no ser un simple o casual espectador a través de la obra de arte. Requiere cierto grado de cultura pero, aún sin ella, un hombre dotado de suficiente sensibilidad puede ser un genuino contemplador; son necesarias tanto condiciones externas como cualidades internas que lleven al contemplador a comprender al artista y sentir su obra.

Tatarkiewicz extrae de la teoría de Aristóteles sobre la experiencia estética, seis rasgos de sensaciones que se pueden experimentar cuando se asume el papel de espectador:

³⁸ Salomón Reinach, *Historia general de las artes plásticas*, Madrid: Gutemberg de Ruiz, 1930.

³⁹ Wilhelm Worringer, *op. cit.*

– Se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él.

– Esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, «encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad».

– La experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces «excesiva»; sin embargo, en comparación con otros placeres, que cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante este tipo de experiencias.

– La experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen sus placeres pero estos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida.

– La experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de experiencia.

– Este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en las asociaciones, tal y como hoy día se las denomina): de lo que se trata es que las sensaciones puedan disfrutarse bien sea por sí mismas, o por las cosas con las que se les asocia, o con las que evocan o anticipan.⁴⁰

Todo ser humano goza, normalmente, de facultad estética contemplativa y es a través de ésta cuando el hombre puede alcanzar el goce estético; esta facultad le permite evadirse, aunque sea momentáneamente, de las contingencias de la vida diaria; al abstraerse logrará concentrarse en la obra hasta llegar a penetrar profundamente en ella, proyectarse emocionalmente olvidando su propia individualidad, sentirse el creador de la misma, y así comprenderla y gozarla plenamente. Esta abstracción del contemplador es posible porque en toda creación artística existe afán de abstracción, la voluntad artística se determina por esa abstracción que es consecuencia de una intensa inquietud interior del artista ante los fenómenos del mundo circundante; el artífice abstrae hacia el *universo personal* que habita.

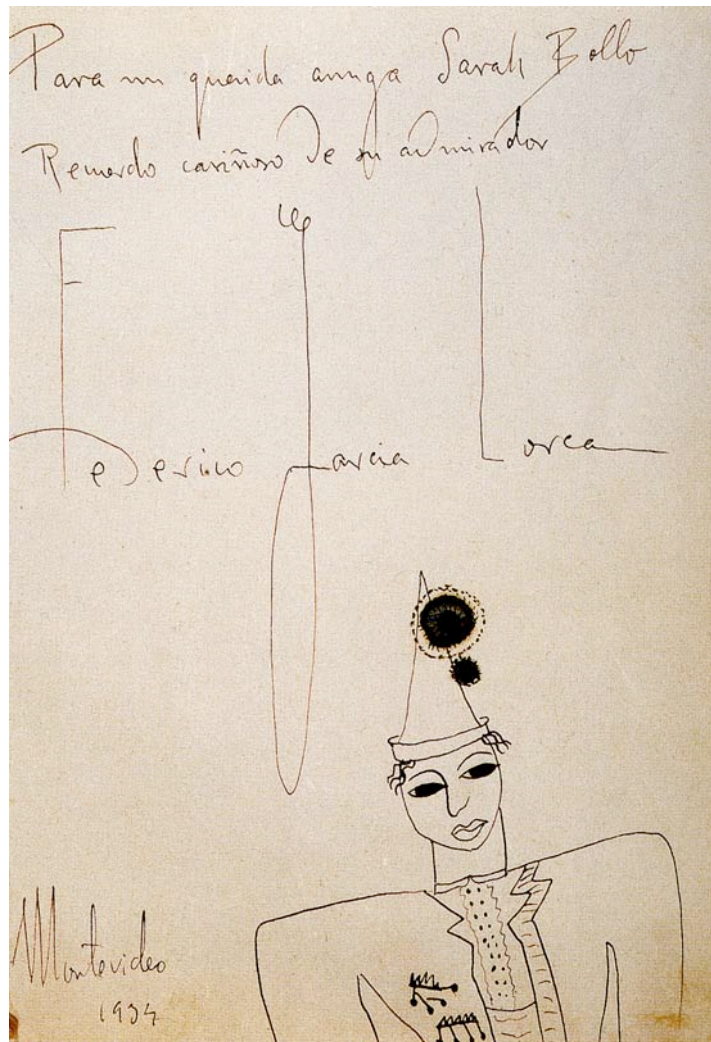
La ensoñación artística motiva al artista a crear y produce idéntico efecto en el contemplador, es la proyección sentimental o empatía, es interpretar cabalmente el yo ajeno, vivir sus gestos, sus movimientos, sus pensamientos y sus sentimientos como propios. El bailarín interpreta un papel en la coreografía asumiendo el rol de su personaje (tanto si es una obra con argumento como si no lo fuera). El acto de sumergirse es algo que permite acrecentar la comprensión humana hacia los demás –lo mismo por parte del creador como del espectador– es la capacidad de apreciar los sentimientos ajenos en su exacta dimensión, sin dejar que las propias emociones entren en juego y afecten el criterio. Así, ante el valor contenido en el arte, la emoción y goce estéticos, derivados de la contemplación, permiten, no sólo comprender, sino sentirse creador de la misma. Aunque refiriéndose en particular a la pintura, acertadamente opina Marangoni⁴¹ que el no saber valorar equivale a perder en gran parte el significado y valor de la obra de arte. Es decir, que si el contemplador no goza

⁴⁰ Władysław Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 351.

⁴¹ Mateo Marangoni, *Como se mira una obra de arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1973, p. 129.

de una receptividad estética profunda, no percibirá el mensaje del artista y por tanto perderá éste y la obra no cumplirá su cometido.

También se debe considerar que toda la gama de valores estéticos llegan al contemplador a través del sentimiento trascendental que posee la obra de arte, es decir, el artista ha volcado sus sentimientos en la obra, están vivos en ella y se presenta la relación estética en el diálogo que el artista entabla con el contemplador a través de la misma, esos sentimientos del alma del artista reflejada en su creación, trascienden, se transmiten al contemplador y hacen nacer en su alma una emoción similar a la que poseía el artista en el momento de su creación. Cuando el contemplador tiene afinidad con el artista, se eleva con él a un plano superior, participa plenamente de la ensoñación estética, de la embriaguez artística. Esta identificación entre ambos es posible merced al sentimiento trascendental que posee la obra y a la facultad estética contemplativa del que se acerca a ella.



61.

Federico García Lorca, dedicatoria a Sarah Bollo, 1934.

La emoción estética que producen las obras de arte, es el resultado de un conjunto de factores de los cuales se perfilan como fundamentales: la sociedad, en un momento y lugar dados un elemento irreducible, la facultad estética contemplativa y el genio del artista creador; estos factores hacen posible la comprensión de la emoción creadora del artista y por tanto la comunicación de su ensueño a través de la contemplación de la obra de arte.⁴²

La obra de arte es la proyección del artista sobre el contemplador. Aquel pone en movimiento una multitud de potencias, de posibilidades e intereses vitales; los pensamientos del contemplador, sus sentimientos e imaginación despiertan con la imagen expuesta y se convierte en actor de la escena que implica la creación artística. El espectador queda prendido a ella y, por sus valores estéticos, comulga con la inspiración del creador. Al mismo tiempo es necesario dar a la obra un contenido histórico social e intelectual concreto, para que pueda darse la plena comprensión de la misma.

La sensibilidad, el intelecto y la imaginación del artista, junto con sus intereses vitales reunidos y expresados en la creación, producen un efecto intencionalmente buscado en el contemplador, lo emociona y lo conmueve, despertando al mismo tiempo intereses vitales propios que se enlazarán armoniosamente con el artista a través de la contemplación. Esto le permitirá comprender e interpretar con acierto y sistemáticamente cada una de las manifestaciones del arte.

El artista tiene la preciosa y compleja responsabilidad de cultivar la formación en favor del ennoblecimiento de su espíritu y en consecuencia de su obra de arte. Cada individuo tiene el derecho y el deber de alimentar el universo creador en el que se forja su trabajo; toda la trama de sus lecciones aprehendidas se revelan en su obra y por tanto al espectador y en la capacidad de contemplar de ambos. Éste, tiene igualmente la oportunidad de modelar su capacidad contemplativa y receptiva a través del trabajo del artista, a través de sus manifestaciones y asumiendo la trascendencia de su papel respecto a la educación de un ser ávido de belleza y valores estéticos.

LUGARES DEL ARTE

Podría analizarse cada uno de los aspectos técnicos que el espectador debe tener en cuenta a la hora de colocarse frente a una obra de arte. Pero este estudio sería demasiado específico y concreto. Porque, además, no se está hablando sólo de contemplación visual, es decir, las sensaciones estéticas percibidas por la vista al contemplar, sino que también se refieren al oído, respecto a la música o a la danza. Si la tarea se reduce a dar consejos prácticos sobre la distancia apropiada para ver un cuadro, según su tamaño, según los materiales empleados, sobre la iluminación, sobre la técnica de las piruetas o el físico de los bailarines, etc. se hará un tratado de técnicas y procedimientos, y esto restaría protagonismo a las áreas de conocimiento más relevantes para la apreciación de las *piezas* que nos atañen y, por último, el espectador profano seguiría sin ver nada.

Los conceptos desarrollados son más vagos, si se quiere, pero más útiles pues influyen en el individuo y en su actitud. Son quizás los únicos que le abren las puertas para la comprensión y el entendimiento de las realidades que se encuentran en el *universo personal*

⁴² Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 43.

de cada artista. Si se es capaz de profundizar en la *filosofía de vida* de cada individuo, si esa *filosofía de vida* ayuda a comprender cada una de las pinceladas, gestos, trazos y grafismos o los ritmos de una pieza musical, si nos ayuda a apreciar la importancia de lo que se entiende por un boceto o una nota de color, una anotación de sentimientos e imágenes poéticas que serán el futuro poema, entonces se estarán alcanzando las cotas más altas de la comprensión del arte: su belleza, su bondad y su verdad.

De esta manera, si el hombre es capaz de comprender que el sutil movimiento de los planetas en el espacio goza del mismo equilibrio y la misma armonía que una obra de arte, no le resultará tan descabellado considerar que existe afinidad entre los sonidos generados por el movimiento de los planetas y la música, o entre las líneas trazadas por el desplazamiento de los mismos planetas y el desplazamiento de las zapatillas de los bailarines en el suelo del escenario, y que la representación gráfica de ambos sostiene un valor estético y análogo desde la perspectiva artística. (Lám. 77–80)

La observación del movimiento natural y de su composición analítica – incluso sin hablar de las investigaciones leonardescas sobre la mecánica del esqueleto y de la dinámica tendínico–muscular, que desde el ámbito artístico se transfiere a la ciencia anatómica– se conectan estrechamente, está claro, con los principios de la construcción de autómatas o semovientes, que desde la pose individual y aislada con el desarrollo concatenado de la sucesión pasan a la síntesis translativa continua; pero se enlazan de manera igualmente estrecha con la danza, que es también una construcción o composición rítmica o periódica del movimiento corpóreo.

Ciertas máquinas compositivas del siglo XVI –que desarrollan a veces con coreografías vertiginosas, intersecadas y atravesadas los espectaculares ejemplos de Rafael– se explican mejor recurriendo a la *Orchesografía* del canónigo Tabourot, iniciadora de una serie de cuadernos de notación gráfica de las danzas y de los ballets, que tienen sus paralelos en la tradición teatral de Extremo Oriente. Los artistas no eran especialistas como los estudiosos también actuales que han recibido el molde del academicismo, del historicismo y de sus rígidas cuanto abstractas, escolásticas y estériles divisiones de «artes» separadas e incommunicables; los recambios y las mutaciones de experiencias entre las artes de la visión son un fenómeno muchas veces orgánico que deberá ser aclarado siempre mejor.

Los trazados compositivos del movimiento, direccionales y rítmicos como los períodos musicales u orquestales, son de asumir por tanto del mismo modo que los trazados reguladores métricos, proporcionales o armónicos de las superficies de los volúmenes y de las construcciones perspectivas: no es casualidad que las tres situaciones se unifiquen en Brunelleschi.⁴³

No tiene nada que ver mirar por un telescopio, ni mirar una lluvia de estrellas con ir a la ópera o al ballet, y esto no es lo mismo que ver en una vitrina un grupo de papeles con notaciones musicales, unas partituras coreográficas, una escultura o un lienzo. Pero el motor de todos estos hechos es el mismo, el origen está en un mismo *universo creador*, y para

⁴³ Carlo Ragghianti, *op. cit.*, p. 143.

comprender esto se debe profundizar todavía más sobre la belleza de esta estética, para comprenderla y optar por ella libremente.

Una confirmación está en el hecho de que un coleccionista de postales antiguas, por ejemplo, no se limita a mirarlas una vez y guardarlas. La atención sobre las postales se realiza con total entrega, si es preciso buscará una lente para apreciar hasta las zonas más desgastadas de la postal, prestará atención al diseño y a las manchas de antigüedad, al texto, por su contenido y por el trazo de su caligrafía, a las manchas de tinta, si las hay, y a las huellas del rodaje que haya podido tener el papel. Todo, absolutamente todo lo que hay en ese sujeto, interesa porque todo le proporciona datos que le permiten conocer la pieza de forma íntegra. (Fig. 39; Lám. 30, 34, 76)

La acción de la pincelada y la grafía es siempre coherente con el carácter de contemplación o de emotividad resultante de la elección compositiva: siendo todas las pinturas que exigen una vista cercana, la entrega del impulso interior es inmediata y se advierte intensamente en cada modo operativo, suscita una inmediata participación, a veces moviliza una especie de ensimismamiento, una mimesis espontánea del gesto inspirado.⁴⁴

Cuando una persona se sitúa frente a un libro es consciente de su capacidad para leerlo, al menos así se puede pensar intuitivamente, siempre que la persona sepa leer. Pero no siempre se sabrá leer un libro por mucho que se puedan leer las palabras que allí se cifran, lo mismo sucede con las artes plásticas, según se vio, se puede mirar, reconocer lo que hay representado si es una obra figurativa, pero nada más. La cultura oriental cuando contempla un cuadro habla de leer un cuadro, cuando se refieren a un poema dicen contemplar un poema. Esta aparente versión cruzada de términos empleados de forma diferente a la habitual en la cultura occidental, explica por sí sola la necesidad de estudiar, formarse y conocer la actitud a tomar frente a una u otra obra de arte.

La unificación de la pintura con la escritura manteniendo la inmediatez ideográfica refuerza la urgente memoria visiva y rechazando los símbolos fonéticos convencionales, refuerza el carácter totalmente expresivo de la persona conferido al ejercicio gráfico, al signo que es signo en sí y no signo de la cosa.⁴⁵

Es importante separar el significado del signo y entenderlo como cosa en sí misma, no como representación de nada. Cuando se contempla el hecho en sí sin buscar en él necesariamente una representación de algo, o la sustitución de un elemento ausente, se puede entender la plenitud de su sentido, ahondar en su estética y disfrutar de su carácter plástico con el goce que a nivel humano reporta.

Estos aspectos reflejan las diferentes maneras de abordar la realidad circundante con la que se encuentra el individuo, ya sea el artífice o el espectador. El amplio abanico de posibles reacciones del ser humano explica el sin fin de *filosofías de vida* que se conocen, las conductas sociales y culturales, y el motor de sus relaciones humanas. Unos adoptarán una actitud *apasionada* frente a un estímulo *poético* insignificante y casi inadvertido, otros cosecharán innumerables círculos amistosos donde la sensibilidad estética impregnará todos sus comportamientos. Las causas y los espacios para crear obras o los motivos que

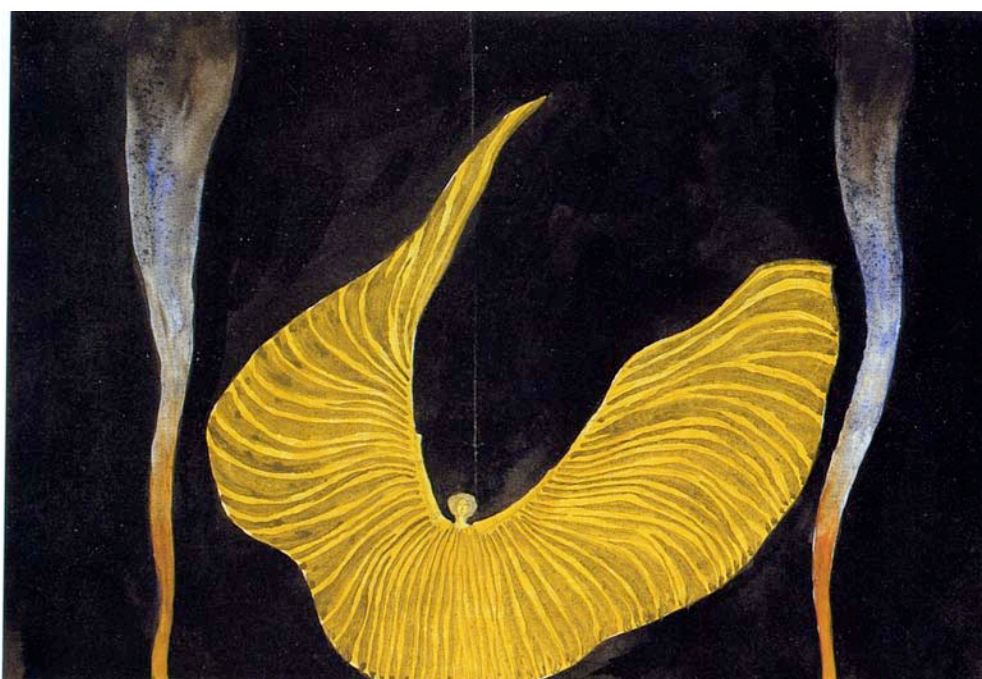
⁴⁴ *Id.*, p. 85.

⁴⁵ Carlo Ragghianti, *op. cit.*, p. 85.

sirven de punto de partida, son ilimitados. «A partir de entonces, utilizando la luz tamizada por las cortinas de su habitación y el efecto de su reflejo sobre la seda, Fuller perfeccionó el diseño de los movimientos ondulatorios y advirtió que se acababa de crear una nueva danza: fue la «Danza serpentina.»⁴⁶ (Fig. 62) Isadora Duncan recurrió a formas clásicas, la obra de Boticelli sirvió como punto de partida de un incesante estudio de movimientos, indumentaria, perfiles, etc.

Leonardo da Vinci y Tàpies, con criterios forjados en épocas distantes, confluyen en reflexiones a fines sobre los diferentes lugares del arte, pensamientos que transcriben su horas de contemplación.

No quiero omitir entre estos preceptos un sistema de especulación nuevo; aunque mezquino y casi risible, no obstante es muy útil para excitar el intelecto a invenciones directas. Si miras un muro embadurnado de manchas o formado con piedras de diferentes tipos, y tienes que imaginar alguna escena, verás en dicho muro paisajes variados, montañas, ríos, roquedades, árboles, llanuras, grandes valles y diversos grupos de colinas. Descubrirás también combates y figuras de movimientos rápidos, extraños esbozos de rostros y trajes exóticos y una infinidad de cosas que podrás traspasar a formas diferenciadas o bien concebidas. Ocurre con ese tipo de muros y mezclas de piedras diferentes como con el sonido de las campanas que en cada campanada evoca el nombre o el vocablo que tú imaginas.⁴⁷



62.

Kolomar Moser, *La Bailarina Loine Fuller*, 1900.

⁴⁶ Isadora Duncan, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 105

¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen de un muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación enclaustramiento, muro lamentación, de cárcel, testimonio de paso; superficies lisas serenas, blancas; superficies torturadas, viejas decrépitas, señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo, destrucción, de cataclismo; o de reconstrucción de surgimiento...; sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de hundimiento de expansión... campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero.⁴⁸

En el prólogo del catálogo de la exposición *Signos de amistad*, celebrada en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se reproduce un fragmento muy significativo de una carta dirigida a Federico García Lorca:

Mi muy querido Federico:

Domingo por la mañana. Voy a escribirte con toda la tranquilidad de ánimo que exige un ejercicio deleitoso. Por eso se me retrasan algunas cartas, las mejores: no porque vayan a ser más importantes que las otras, sino porque requieren una situación espiritual digna del amigo: placentera.⁴⁹

Christofer Maurer escribe respecto a esto:

Imposible no sentir un poco de nostalgia ante tales palabras. Esa situación placentera ¿no es hoy en día más difícil de lograr? Los amigos están hoy más cerca [...] se pregunta uno si no han sucumbido a la prisa, al colapso del tiempo y del espacio, ciertas formas de amistad. ¿Quién cultiva hoy en día, la correspondencia amistosa, trenzada amorosamente en verso, como en el Siglo de Oro, o nutrida, durante los tiempos de Lorca, con cartas que debieron tenerle ocupado durante largas horas? El fenómeno de la tertulia o de la simple conversación –el derroche de horas de que habla Guillén.⁵⁰

En resumen, los lugares del arte son ilimitados, las ocasiones para desarrollar una actividad con juicio y valor gráfico –atractivo y visual– y espiritual innumerables; las manifestaciones en torno al arte proliferan; las posibles lecturas y contemplaciones se multiplican y se descubren conjuntamente y conforme con las capacidades del espectador según su educación y su nivel cultural, el cual se puede adquirir desde el ejercicio y el estudio. Al argumentar la defensa de la belleza de las formas de notación se pretende demostrar que los valores que el individuo persigue y el espectador demanda, entre otros la verdad y la belleza, residen en infinitos lugares, en los cuales las *piezas menores del arte* se desarrollan y sientan la base de la obra final.

⁴⁸ Antoni Tàpies, *El arte contra la estética*, Barcelona: Ariel, 1978, p. 43.

⁴⁹ Christofer Maurer, *Signos de amistad*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid: 1998, p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*.

mon ami
vivez dix ans

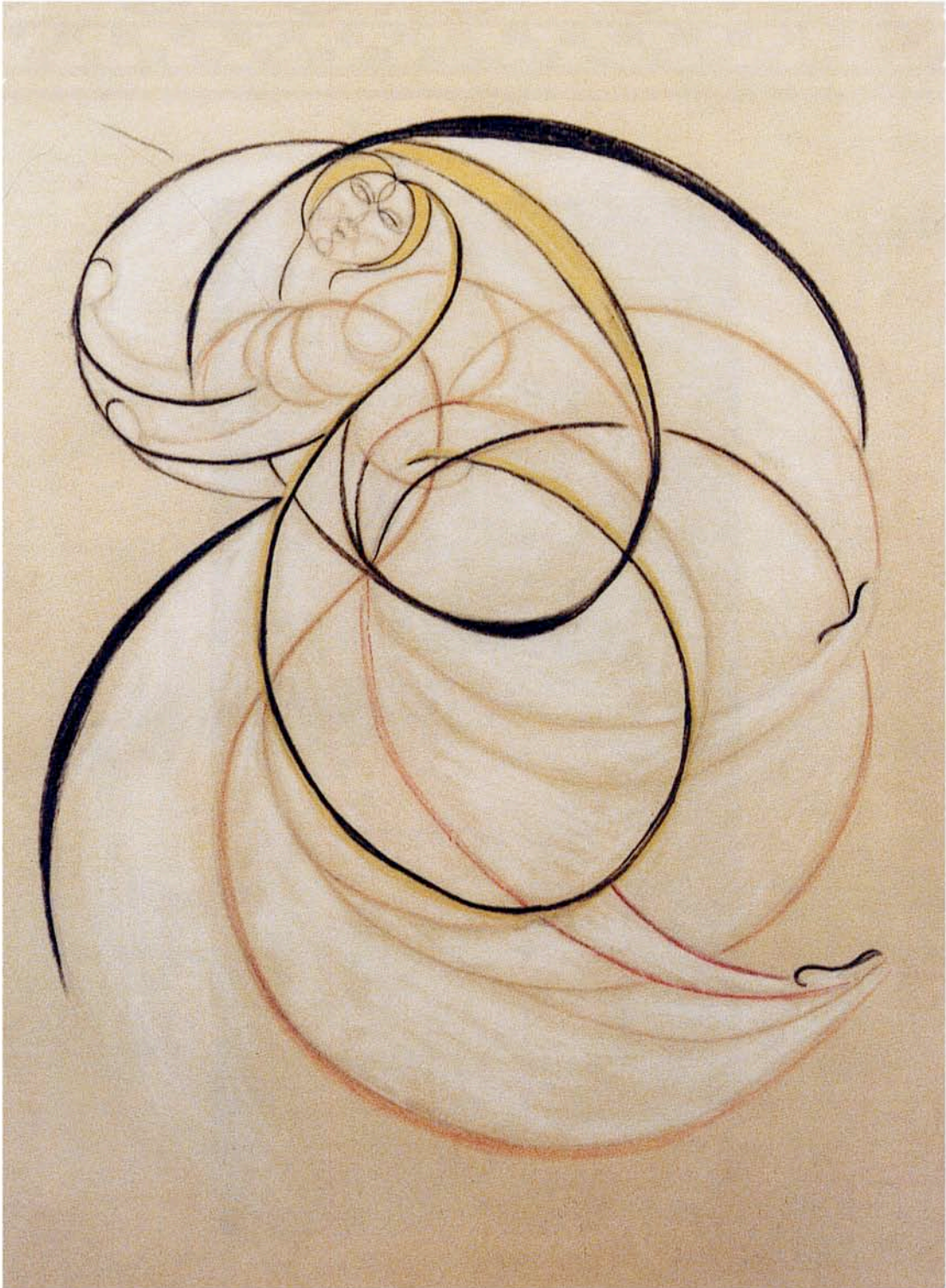
avec amour

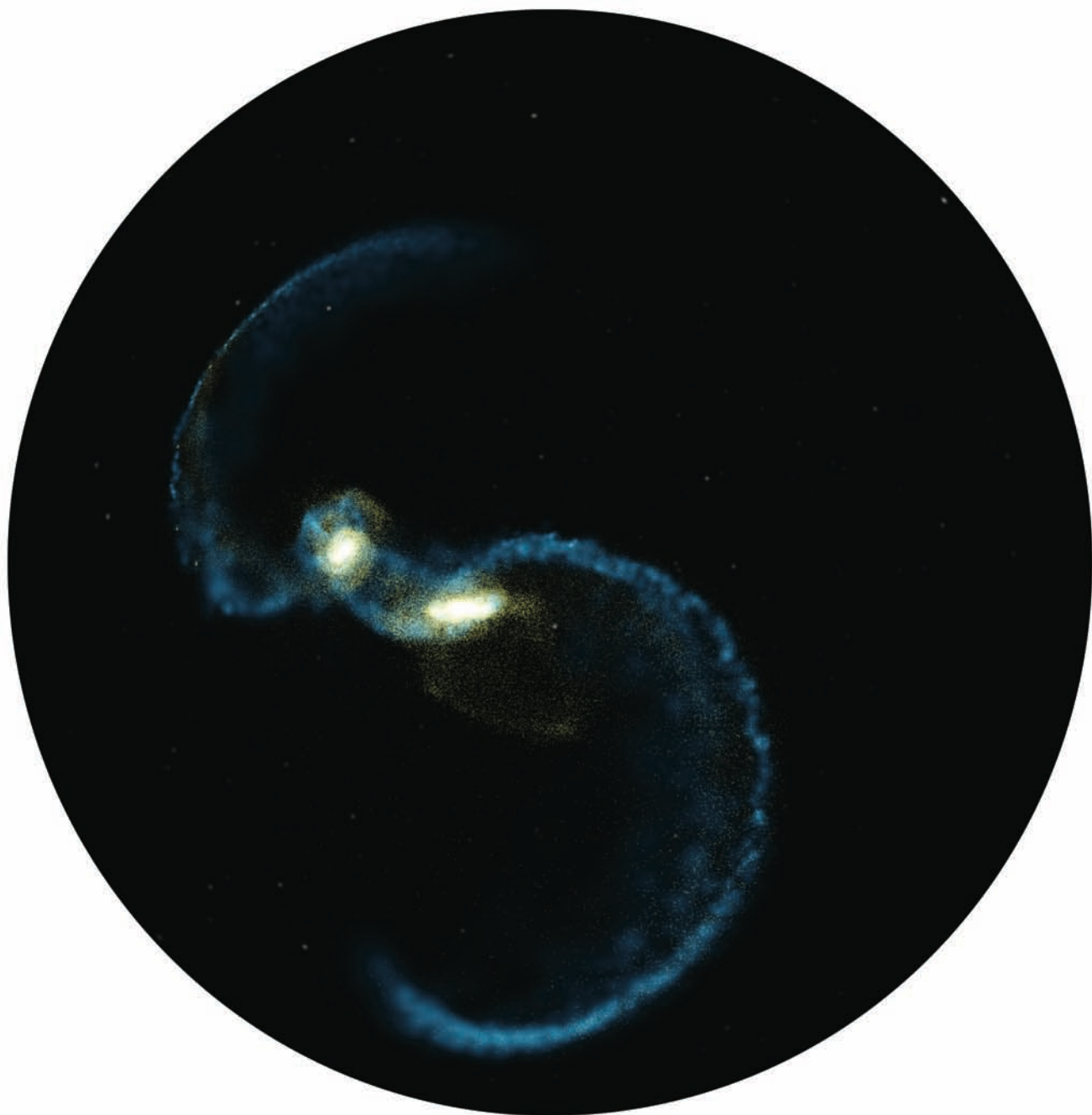
mon ami

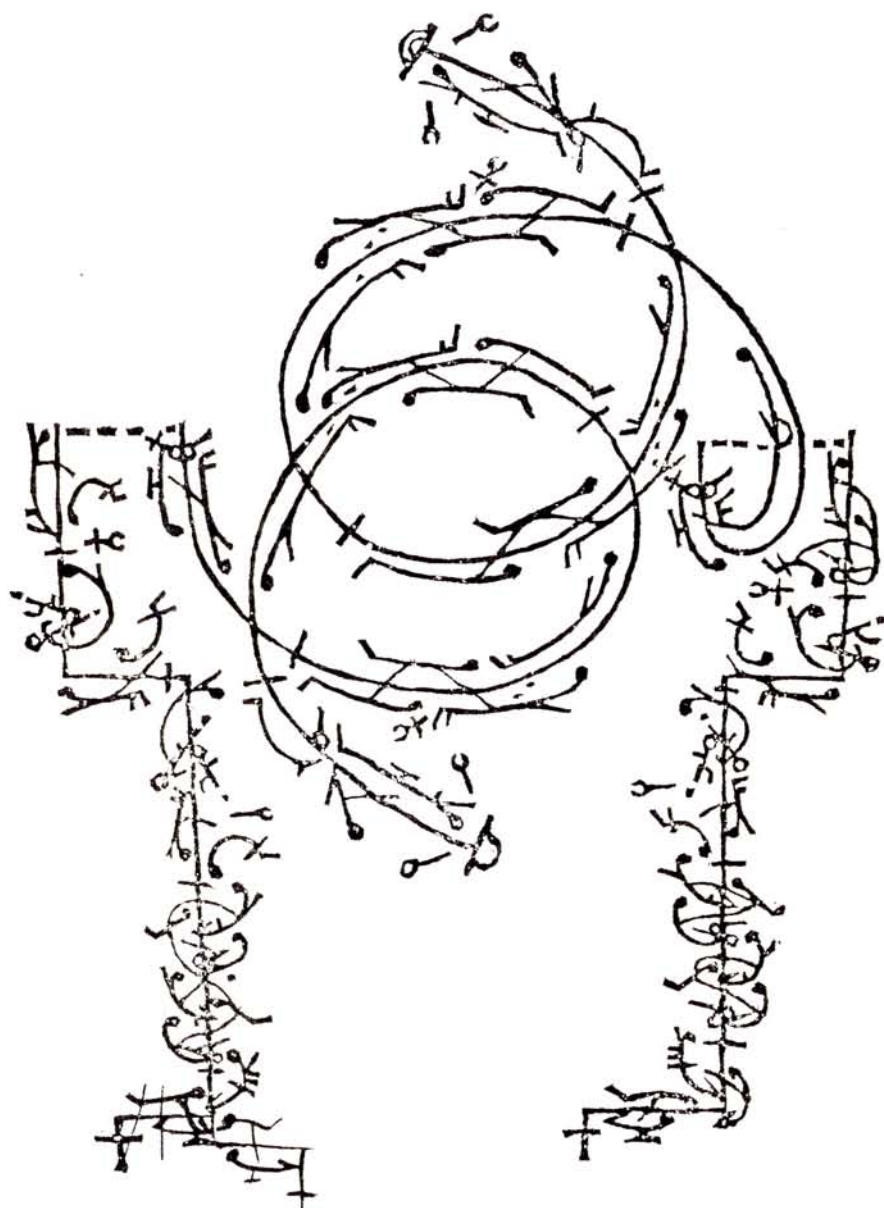
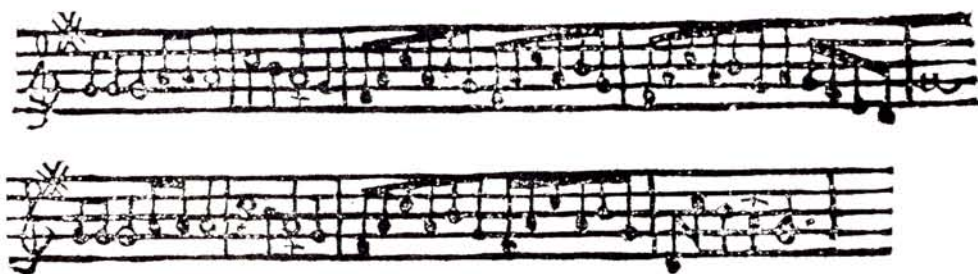
Je vous envoie
mon bon
couvreur

avec amour











Die Ahnen

die Ahnen
im der Weise



der Weise

Grosses Thunee

I

Char: davor aufsteht mit
geschlossene Halbkreis (Fächer)
Formation nach rechts und links
offen

LA BELLEZA DE LA NOTACIÓN

Cualquier signo de emoción de un artista, por pequeño que sea, es a su vez susceptible de conmover a otros seres humanos. Las piezas más pequeñas del arte, a veces, invisibles a los ojos, pueden alcanzar las cotas más altas de la emoción.



Esta investigación nació
a raíz del interés que despiertan
piezas relacionadas con tres disciplinas del arte:

música, danza y poesía. Se dijo que ninguna de estas eran consideradas como obras de arte en sí mismas pero que sí son herramientas para la realización de la obra final en cada lenguaje y que, aunque estén aparentemente ocultas, y sean desconocidas e incluso indescifrables por parte del público, tienen importancia y son documentos que están en contacto directo con el artista, testigos de sus arrepentimientos, del fluir de las ideas en el *universo creador*, y germen de la obra final registrando así todo el proceso creativo.

Interesan los valores estéticos¹ que hay en cada caligrafía y sus analogías con la pintura y el dibujo, sus complicados juegos visuales y la teoría que los sustenta en relación con cada disciplina.

Los sistemas de notación suponen una representación bidimensional poniendo por escrito un concepto perteneciente a una disciplina artística. Por lo tanto esta actividad, objetivamente, podría hermanarse con el acto de escribir o dibujar. Puesto que la tesis defiende las analogías con la pintura y el dibujo, se iniciará el discernimiento sobre la hipotética belleza de las anotaciones tomando el dibujo como punto de partida.

¹ Téngase en cuenta lo tratado sobre los *valores estéticos* en el capítulo seis.

Dibujar, según las ciencias del comportamiento, es actuar, marcar el desplazamiento de la mano, o de otra zona del cuerpo, sobre un plano. Es, por lo tanto, la huella de la trayectoria de un punto, conceptualmente la huella de un sentimiento, idea o reflexión, un argumento figurativo o abstracto, un diagrama que refleja el pensamiento del artífice el cual pasa del intelecto a ser una realidad material y visual.

Dibujar algo es una acción y obtener un dibujo significa que se obtiene un registro de esa acción². Nadie puede dibujar materialmente imaginando o soñando que dibuja, el soporte seguiría en blanco, aunque para dibujar de forma íntegra se necesita igualmente pensar, imaginar y soñar. Hay, entonces, dos componentes en el dibujo: intelectual, que proporciona repertorios conceptuales para seleccionar problemas de la realidad y dotarlos de algún tipo de configuración mental y, otro, relativo al dibujo y sus técnicas, esto es, a la propia acción de marcar una superficie con un instrumento.

Los sistemas de notación recurren al mismo método de actividad, registrando el movimiento, los pormenores del sonido o las ideas del pensamiento o argumento. La complejidad radica en la defensa de esta hipotética belleza o, al menos, su reconocida identidad pictórica que otorga un valor añadido a las anotaciones, un valor estético que sería la belleza.

Se intentará ser rigurosos en el empleo del término *notación* o *anotación* considerando que cada vocablo se refiere a un aspecto, aquél a la transcripción de los lenguajes de cada disciplina del arte, a saber, notación musical y coreográfica, o poética –entendiendo esta última como la representación escrita de una fusión de la imagen y la poesía en un mismo género–; éste como la suma de datos registrados en el mismo soporte de las notaciones, datos que aportan información sobre el sistema de notación o sobre aspectos de la obra que se está creando.

EL CARÁCTER PLÁSTICO DE LA NOTACIÓN

La aproximación de los sistemas de notación a la pintura o el dibujo por la afinidad de su aspecto visual, así como por las analogías de los criterios que determinan su elaboración –composición, movimiento, estructura, ritmos, etc.– otorga a dicho sistema la categoría de plástico o pictórico, es decir, los sistemas de notación adquieren una identidad gráfica que permite su contemplación como si de una pintura o un dibujo se tratase, sin dejar de tener en cuenta que son consideradas *piezas menores*, esto es, no se pretende bajo ningún concepto igualar una pintura con una suma de notas de un cuaderno, por ejemplo. Pero salvando las distancias ambas comparten un espacio del *universo creador*. Esta afirmación será válida y aplicable en la medida en que se den todas las condiciones en cada una de las *piezas menores del arte* que se analizan, no todas tienen el mismo perfil ni en la misma proporción. El proyecto de contemplar las *piezas menores del arte* con actitud similar con la que se estudia una pintura pudiera escandalizar, o al menos, contrariar los diferentes preceptos que determinan los valores aplicados a la contemplación del arte. El debate, en lo que se refiere al término *arte y belleza* es complejo, todo un programa inabarcable en esta investigación, probablemente un intento fallido. Pero en torno al Arte, tanto a las determinaciones aceptadas social y tradicionalmente, como en las posibles nuevas

² Sobre la acción, el acto y el hecho de actuar ver la obra de Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1993.

propuestas, existen verdades prácticamente incuestionables. Lo que tiene valor estético, intelectual, lo que es bueno para el estudio y la formación, lo que aporta registros útiles al individuo, lo que fortalece los valores sobre los que se sustenta su existencia física y espiritual –entendido que indiscutiblemente el ser humano precisa de todo ello– posee una verdad irrefutable que no da lugar al debate; sin ir más lejos es.

Las disciplinas del arte comparten un mismo *universo creador* dentro del cual cada una escoge su lenguaje propio y características que son personales e intransferibles. El resultado de este *universo*, cada obra de arte resultante, debiera tener afinidades con el resto y, si las obras tienen afinidades, si entre música, danza y poesía existen rasgos comunes, la representación bidimensional de estos lenguajes, es decir, los sistemas de notación de la música, la danza y la poesía, también deberían ser análogos en cuanto a su apreciación visual. Por ejemplo, la notación musical dicta una información que en su estructura –la disposición de las notas sobre el pentagrama, así como el grafismo que constituye su lenguaje– puede sorprender por el asombroso parecido con la notación de otra disciplina. Su caligrafía posee un atractivo y ha sido elaborada conforme a unos criterios afines a lo pictórico. En consecuencia, es hermosa en sí misma como pieza independiente. Estas notaciones se descontextualizan del ámbito que le es propio cuando se contemplan como si se tratara de un dibujo, también pueden salir de la partitura específica para funcionar como elemento compositivo de un cuadro. (Fig. 65, 66; Lám. 81, 82)

Aunque cada arte posea, pues, su propia condición, su específico orden de impresiones, así como un encanto que resulta intraducible [...] cabe señalar que [...] en cada arte se observa una tendencia a asumir la condición de algún otro.³

La principal analogía entre música, danza y poesía es, pues, el carácter pictórico de todos sus sistemas de notación. La primera afinidad radica en que todas ellas transcriben su medio de expresión, bien sea el sonido o el movimiento, con el propósito de guardar registros.

POR QUÉ SE ESCRIBEN O DIBUJAN TODAS LAS DISCIPLINAS

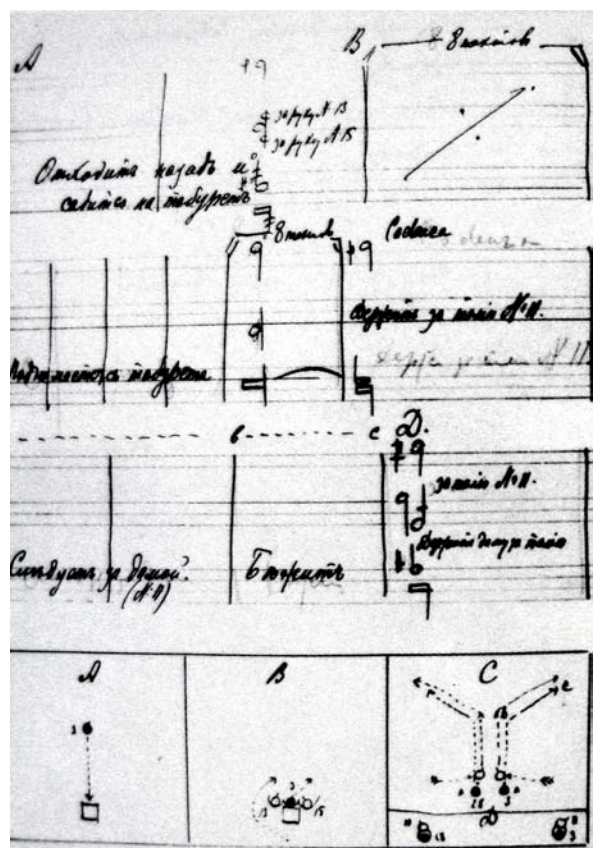
Los egipcios escribían con dibujos. La escritura tal y como se entiende ahora tiene su origen en el dibujo, y el hombre dibuja y escribe porque necesita de este medio para comunicar conceptos, nociones, sentimientos, para clarificar proyectos y trabajos, para volver a hacer presente y no perder ideas ni piezas que se canalizan, por ejemplo, con el sonido o el movimiento, y son de por sí efímeras. La caligrafía nace con signos que establecen una relación entre el objeto al cual se refiere y su representación, coincidiendo así dos lenguajes: poesía y pintura. La escritura se resume en marcas, incisiones, jeroglíficos, muecas, letras, según qué civilización y que época, y todos evocan el concepto al que hacen alusión.

¿Por qué entonces se ha separado la pintura de la literatura (como disciplina que precisa caligrafía) cuando ambas tienen algo en común? o ¿por qué el deseo de los artífices por romper las fronteras de las denominadas artes no se asimila de forma contundente? Los lenguajes son análogos y no debiera extrañar que un escritor sienta necesidad del dibujo

³ Mario Pranz, *Mnemosyne*, op. cit., p. 26.

para comunicar y expresar o, al menos, que quiera asomarse a una disciplina que está en la raíz de la suya.

A lo largo del siglo XX, poetas y pintores se han mirado a las cuencas de los ojos, en un deseo confesado de provocar el intercambio de percepciones, de instrumentos de fórmulas de representación y simbolización de sus imaginarios. Poetas y pintores han acordado visitarse en los lugares más recónditos de sus forjas. Se han franqueado mutuamente las puertas, sabedores de que transitaban un espacio común, de que eran exploradores de una misma zona invisible, en fin, de que estaban unidos por la coincidencia de destino y probablemente también por una misma insatisfacción. No había lugar a dudas, porque sobre el lienzo y sobre el papel, los rastros de la aventura remitían a una procedencia y a un temblor común. De ahí que pintores y poetas, cuando, desde el centro de la aventura moderna, se embarcan en la tarea de negar sus lenguajes para refundarlos, compartieran, en primer lugar, la fecundidad del diálogo en momentos de extenuación y de orfandad, y, más tarde, en las iluminadoras



63.

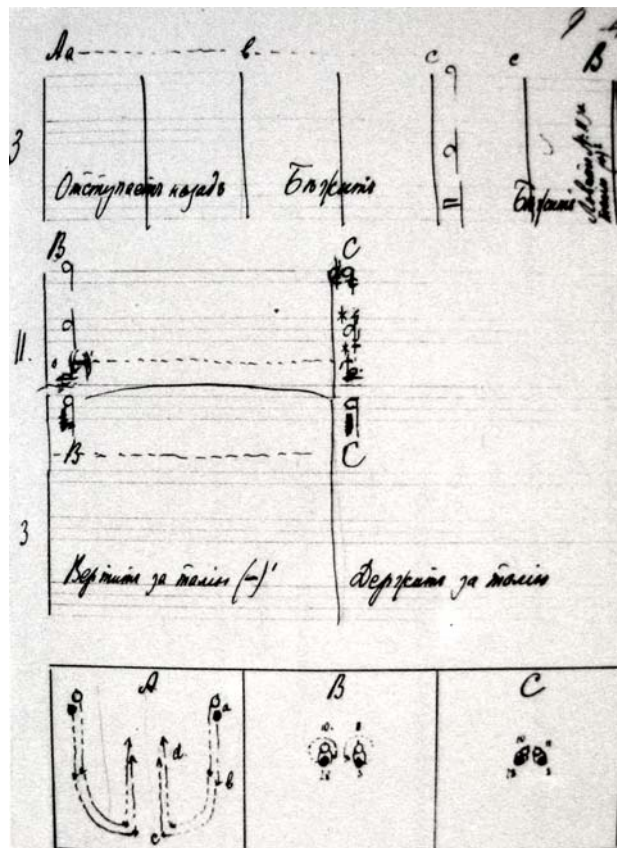
Notaciones coreográficas para Tancredo y Clorinda, 1899.

conversaciones de estudio o de café –auténticos talleres comunitarios– se prestaran topografías y se intercambian todo tipo de tránsitos, artificios y lugares.⁴

La pintura introduce códigos de diferentes sistemas de notación. Hay cuadros cuyos elementos compositivos son signos musicales o coreográficos, dibujos idénticos a los trazos del recorrido de un ballet, partituras musicales similares a escritos orientales, o la fusión absoluta que se produce cuando la poesía dibuja con palabras, letras o versos. (Fig. 63, 64; Lám. 83–87)

Todas las disciplinas a las que se hace referencia, se escriben o se dibujan, se anotan por medio de signos porque necesitan de tal representación como medio para su trabajo.

La alusión a las analogías y diferencias, la hermandad entre las disciplinas, así como sus pugnas y supuestas superioridades, han ocupado el discurso de filósofos, oradores, estetas e historiadores en todas las épocas. En este capítulo no interesa elaborar una síntesis de los pormenores de cada teórico, tan sólo un perfil del denominador común a todos ellos. De forma intelectual unos debaten sobre las fronteras de las expresiones del arte, los propios



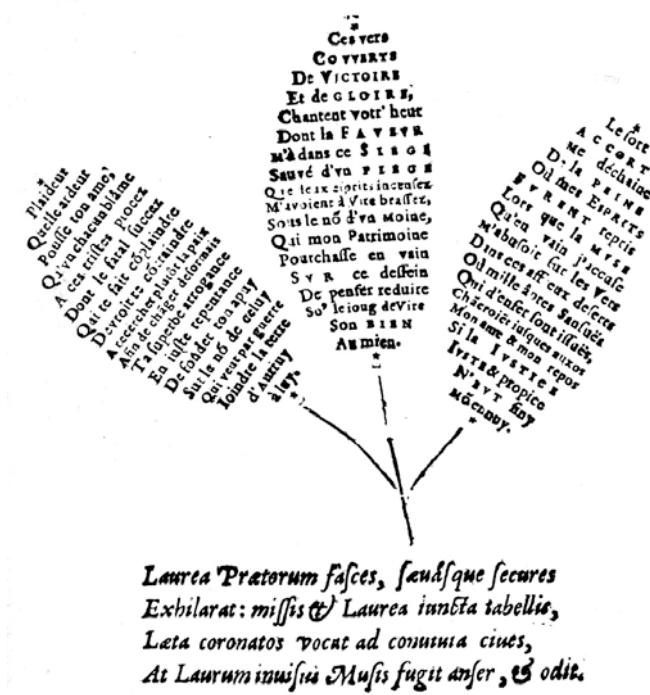
64.

Notaciones coreográficas para *Tancredo y Clorinda*, 1899.

⁴ Fernando Gómez Aguilera, «Pintar poesía, escribir pintura», en *Ver las palabras, leer las forma*, Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2000, p. 91.

artífices exploran caminos de fusión entre sus lenguajes. Por ello la convivencia artística de las Vanguardias, los logros creativos de empresas interdisciplinares como fuera la Bauhaus, los Ballets Rusos de Diaghilev, el intelecto carismático de Marcel Duchamp, Erik Satie, Paul Klee, Kandinsky y tantos otros que fraguaban su obra entre diversas disciplinas no son novedad.⁵

Y al buscar la doctrina que estas analogías clásicas parecían implicar y no encontrarla por ninguna parte desarrollada en la antigüedad, los críticos no se limitaron a tomar de la *Poética* y el *Ars Poetica* estos pasajes, a fin de cuentas pocos en número, en que se comparan poesía y pintura: lo importante es que no dudaron en utilizar, como conocimiento de su propia teoría muchos conceptos básicos de los dos tratados clásicos, forzando su aplicación, de un modo más o menos drástico, al arte de la pintura, para el que no fueron pensados. En tales condiciones era inevitable que la teoría de la pintura resultante tuviera mucho de pedante y absurdo, cuando no de totalmente falso; pues al imponer a la pintura lo que no era sino una teoría poética remodelada, los entusiasmados críticos no



65.

Robert Argot, *Hojas de Laurel*, s.f.

⁵ Por un comentario de Plutarco se sabe que Simónides de Ceos estableció el cotejo por lo cual la pintura resultaría poesía muda y, por consiguiente, el pintor un poeta mudo, en tanto que la poesía se entendería como una imagen que habla y el poeta como un pintor verbal. La teoría humanística renacentista forzó las similitudes entre ambas artes, constriéndolas en la mayoría de los casos a reglas exteriores a sus medios propios de creación, parentesco al que La Fontaine y Lessing –de manera más estructurada y sólida–, pusieron fin.

pararon a preguntarse si un arte que utilizaba un medio de expresión distinto podía someterse razonablemente a una estética prestada⁶

La definiciones de la *ékfrasis* que atienden a una supuesta dependencia de la poesía respecto de la pintura reincidenten en el viejo debate humanístico, aunque pretendan superarlo. Estudios tan laboriosos y recientes como el de Krieger⁷ quien sólo de paso se pregunta sobre la presunta naturalidad del signo pictórico, aceptan implícitamente la división de Lessing entre artes espaciales y temporales. El problema estaría, desde su punto de vista, en la incapacidad del lenguaje verbal, en un sentido literal, en aquello que no cabe en la palabra y que sería la realidad espacial. Pero ello presupone que el tiempo sí es representable adecuadamente mediante el lenguaje verbal y que el espacio se percibe en la pintura y no mediante un artificio. El rasgo definitorio del impulso ekfrástico que Krieger describe cómo «el deseo de capturar el mundo en la palabra»⁸ podría ser parafraseado como la aspiración de cualquier arte a capturar el mundo en sus signos respectivos. En esto consistiría la nostalgia de la presencia.



66.

Hella Basu, *La Vague*, 1971.

⁶ Rensselaer R. Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 19.

⁷ Murray Krieger, *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

El gesto más convulsivo, la acción más desordenada, deja siempre huella de su propia acción, retrotrae al momento mismo en que se realizó cada uno de sus trazos, pone en evidencia la velocidad, las dudas y arrepentimientos, la inquietud o ansiedad con que fueron ejecutados. Visualiza el tiempo mismo de la acción y el modo de hacer de quien lo realiza; quien lea una partitura leerá el tiempo que dura la pieza, lo mismo que sucede con las partituras coreográficas, la poesía visual, por su parte, dibuja el tiempo en sí mismo, absorbiendo el tiempo del lector por la entrega que éste debe al poema, a veces, de compleja lectura. La acción de dibujar obliga a cada individuo a representar y clarificar los itinerarios de la conciencia y del proyecto artístico, siendo evidente todo el proceso para uno mismo y con la seguridad de que esas huellas hablan con claridad de las propias construcciones. (Lám. 89, 90)

Dibujar es establecer esas relaciones no evidentes entre las cosas. Si el dibujo establece relaciones la notación musical también, por medio de sus signos mostrando las relaciones del sonido que personifica. En el caso de la danza se hablaría de relaciones de movimiento y de movimiento con respecto al sonido y entre la suma de todo los bailarines, y en el de la poesía, de relaciones de conceptos.

Las notaciones de las disciplinas dibujan, por lo tanto, porque establecen relaciones no evidentes, o sí evidentes, entre elementos de diferente condición física, como pueden ser: movimiento, ritmo, estructura, composición, velocidad, armonía, color, luces, dolor, alegría, emociones, etc., y esto es necesario para la creación. Las disciplinas se anotan porque es necesario registrar las obras en un medio permanente –no efímero– que confiera continuidad, incluso, en el propio proceso creativo, posteriormente en el devenir de la obra final.

LECTURA O CONTEMPLACIÓN

La contemplación de estas partituras del movimiento o del sonido, como obras de interés plástico, supone una descontextualización de su entorno habitual, un empleo diferente de aquello para lo que han sido creadas puesto que no siempre –o pocas veces– está prevista su exposición.

Todo lo escrito induce a la lectura. «La literatura escrita no parece depender de lo visual puesto que el lector mira para leer, no para ver; las letras son el resultado de convenciones gráficas que sirven para penetrar en el depósito del signo, es decir en el significado.»⁹ Hay excepciones cuando se desconoce el alfabeto caso en el que se podría virar el juicio de la percepción y, en lugar de buscar una lectura comprensiva se contemplaría una estructura plástica. La literatura escrita tiene como finalidad ser leída pero dependiendo del carácter de ésta pudiera interesar, además, su contemplación. Lo mismo sucede con las notas musicales o coreográficas. Existe también la posibilidad de que lo escrito sea atendiendo a la estética gráfica, no sólo al contenido, es decir, que se cuide la caligrafía y la distribución de la misma por la superficie. En este caso es posible al mismo tiempo, la lectura y la contemplación.

La estética del alfabeto, la caligrafía o las formas de las letras y sistemas de notación son infinitas, así como el modo en que éstas están dispuestas sobre el soporte. El objeto

⁹ José María Bardavio, *op. cit.*, p. 11.

segregado a través de la forma en que se disponen las palabras o las notas entabla, no con los espacios en blanco de la página, sino con la página misma, una relación significativa. Interesa la disposición de las palabras o notas en el soporte como composición, las formas que construye esta distribución de las palabras, o las palabras y notas que se mudan a otro soporte para funcionar con elementos compositivos de otras disciplinas. Entonces, habría que atender a las anotaciones y letras en el contexto de la página, en relación o no con otras letras o notas y las que abandonan su medio para ser transferidas a un soporte pictórico y contextualizadas en un cuadro como elemento de la composición con importancia semántica o simplemente como grafismo componiendo con otras formas, con fotos, recortes de papel, pintura, madera, objetos escultóricos, etc., toda una cadena ilimitada de elementos. (Lám. 87)

Todas estas variantes de letras y notas cotejadas con la escritura convencional o la forma convencional de interpretarlas abren el panorama creativo que ha dado un juego sorprendente a lo largo de la historia rompiendo, en muchos casos, con los aparentes límites de las disciplinas y modificando la actitud contemplativa del espectador, durante un tiempo sólo lector. Las posibilidades gráficas de lo que se anota o escribe, ni son sólo objeto de lectura ni de contemplación, ambas serían posibles. Por todo ello, a la pregunta de si los sistemas de notación se leen o se contemplan la respuesta es que ambos actos se dan en un mismo trabajo. Las anotaciones, como registros de la creación, tienen datos que deben ser leídos para quien busque en ellos información y esté ávido de conocimiento. Todos, además, pueden y debieran contemplar estas anotaciones y notaciones como *piezas menores del arte*.

La contundente actitud contemplativa que se demanda para las *piezas menores del arte* puede conducir al espectador por diferentes caminos según sus planteamientos estéticos: aceptar lo elemental, lo puramente visual, considerando la belleza y las afinidades, consecuencia de casualidades y del gracejo gráfico ingenuo de un profesional; análisis riguroso desde un punto de vista exclusivo del lenguaje gráfico, es decir, el estudio interdisciplinario de un artista que, siendo conocedor de los modos de expresión de otros lenguajes, los incorpora al suyo propio –como es el caso de Kandinsky respecto de la música, Nijinsky y Erik Satie con la pintura, etc.– por último, quien considere que tales afinidades son resultado lógico de las aproximaciones entre las disciplinas, de las tendencias personales de los artistas y de los intereses e inquietudes compartidos, ya sea en proyectos comunes o en circuitos sociales frecuentados.¹⁰

La incorporación de la firma en el anverso del cuadro supuso una aproximación de la letra con respecto de la imagen. Sin embargo, en la antigüedad clásica ya existieron las primeras formas complejas del ingenio caligráfico en el ámbito literario o, lo que es lo mismo, los primeros caligramas y otras manifestaciones que jugaban con la letra en su calidad visual exaltando el grafismo, desprovista –en algunos casos– de significado (o

¹⁰ En más de una ocasión se ha hecho referencia a la *filosofía de vida*, como expresión que recurre a una forma determinada de entender el trabajo profesional y el ámbito social frecuentado por cada individuo. Esta *filosofía de vida*, que en algunos casos es reveladora de una personalidad exclusiva, genera comportamientos y produce trabajos, como es el caso de Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Apollinaire, Vicente Huidobro, Vasily Kandinsky, Sergei Diaghilev, etc., en los que, sin duda, quedan representadas las pasiones del autor: dicha personalidad es reflejo de una admirable proyección interdisciplinar.

ignorándolo).¹¹ Pero de hecho, los significantes gráficos han tratado de encontrar un signo que sea, además de naturaleza literaria, de naturaleza visual y plástica. Habría que decir que esa búsqueda es una tentativa para ampliar el espectro del significado mediante el añadido de un elemento visual.¹²

La contemplación de un cuadro o un dibujo, de todas las manifestaciones plásticas en general, también de las *piezas menores del arte*, se hace conforme a una lectura progresiva. Esta lectura no busca la comprensión del significado de cada lenguaje, es lectura desde el ejercicio de la contemplación. Leer una pintura significa observarla considerando todos los factores tenidos en cuenta en su ejecución, analizar los conceptos aplicados de forma práctica que dan lugar a dicha obra o lo que es lo mismo, cómo se reflejan los factores físicos del *universo creador* y se concretan, qué es lo que el espectador ve o debiera ver. A saber, en el caso concreto de las *piezas menores del arte*:

ESTRUCTURA, EJE Y VACÍO

Cuando un poema o un partitura está concebida y resuelta siguiendo el modelo de un silogismo y, por lo tanto, dividido en tres estrofas para establecer en ellas las dos premisas y la conclusión, y suponiendo que el poema esté bien escrito, el sentido expresado a lo largo de éste inunda los dos espacios en blanco que separan a las tres estrofas. En la estructura cuenta de manera decisiva la relación entre el vacío y el lleno, concepto que posee numerosas implicaciones en la escultura, por ejemplo, y en todas las artes plásticas. Desde un punto de vista técnico los espacios en blanco procuran que haya armonía y proporción entre los trazos, se potencie la estructura y todo favorezca la composición. Una mala distribución del vacío producirá un efecto abigarrado y confuso, y una desconexión entre las partes. El vacío no es un blanco muerto sino un espacio en tensión por la presencia y relación del trazo, como lo son los silencios de un cuadro.

El espacio ha perdido, por así decirlo, su pasividad: no es aquello que contiene las cosas sino que en perpetuo movimiento altera sin transcurrir e interviene activamente en sus transformaciones. Es el agente de las mutaciones, es energía. En el pasado era el sustento natural del ritmo verbal y de la música y su representación visual era la página, o cualquier otra superficie plana sobre la que se deslizaba horizontal y verticalmente la doble estructura de la melodía y la armonía. Hoy el espacio se mueve, se incorpora y se vuelve rítmico... A ese espacio de movimiento, palabra en rotación, espacio plural corresponde una nueva frase que sea como un delta verbal, como un mundo que estalla en pleno cielo. Palabra a la intemperie, por los espacios interiores y exteriores: nebulosa contenida en pulsación, parpadeo de un sol.¹³

Los espacios en blanco que representan los diferentes modos de silencios, contribuyen a la estructura de las composiciones de cualquiera que sea la notación gráfica y lo comparten todas las disciplinas. Se hace referencia al plano blanco por ser una constante en las partituras y los poemas.

¹¹ José María Bardavio, *op. cit.*, p. 64. Conforme a la selección bibliográfica de esta tesis se recomienda considerar en el texto de Rafael de Cózar todos los capítulos que se refieren al origen de las fusiones entre literatura y pintura, el carácter plástico de la poesía o la caligrafía.

¹² *Id.*, p. 32.

¹³ Octavio Paz, *Los signos en rotación*, Madrid: Sur, 1965, p. 61.

LÍNEA, MANCHA, FORMA

Un cuadro o un dibujo consta de líneas, manchas, formas y planos, con color o sin color, que se distribuyen por el soporte componiendo la obra. En el caso de las *piezas menores del arte* es la caligrafía de cada sistema de notación la que compone. Por ejemplo, la línea es la propia palabra, cuya prolongación o gestualidad caligráfica e ingeniosa confiere al conjunto un carácter determinadamente plástico. El pentagrama cubierto de notas ordenadas dibuja formas y manchas que sobre la superficie estructura también la obra y se mezcla con otras formas, signos y letras. La página, hasta entonces convertida en un mero soporte neutro, se compromete y deja de ser aséptica para adquirir profundidad y valor respecto a la obra vista de forma íntegra.

Apollinaire, André Bretón y Leger consolidaron sus textos con relatos ajenos a su quehacer principal. En sus obras no se sabe si son los dibujos los que ilustran al poema o el poema al dibujo. «Más que de lo híbrido se trata de la confraternización de las artes».¹⁴

El hecho de que Apollinaire integre voluntariamente en el todo artístico el membrete del papel de escribir del café de Nimes en donde realizó algunos de sus caligramas no es sólo una curiosidad pintoresca y banal, tiene razones más profundas, sobre todo si se relacionan las simpatías del poeta por el cubismo. El membrete de la carta es la instauración de una dimensión nueva y simultánea, de otra dimensión significativa. El membrete proclama un uso y esa definición ocupa una zona espacial en la página para integrarse en el diseño que deslizará el poeta. Entre la zona impresa y la zona manuscrita no hay rivalidades (como en el hecho de la firma (escritura) y relato pictórico), sino abstractas relaciones zonales y otras de carácter psicológico. A través del membrete la hoja de papel se define para un uso, certifica un tiempo y un espacio históricos; se refiere exactamente a un lugar de una calle de Nimes, no a otro. Cualquier persona reconocerá esa zona impresa como una zona documental, aunque, con el anodino posterior, no tan insípida y concreta como la realidad que refiere. Apollinaire agrega también al papel una dimensión biográfica. No sólo tomaba algo en el café Tortoni, sino que, a diferencia de los parroquianos, extraía de tal hecho resultados estéticos. En los caligramas hay un tedio aparente. Algunos parten de ese garabato inocente que se hace para pasar el rato. Esas gotas de agua, esas pipas, estaban allí en el Café Tortoni. Apollinaire las categoriza, las sensibiliza. Las «palabras para matar el tedio» están muy cerca de las pipas, mientras, las gotas de lluvia se deslizan por el cristal de las ventanas. Sucesos y objetos permanecen en el café, por encima del murmullo escurridizo y el sonido que se disuelve por la sala hasta el espacio blanco de la página.¹⁵

Las palabras y los signos de las notaciones, desde el momento en que son parte del cuadro, tienen una categoría icónica y por tanto no deben tomarse en sentido literal, sino como parte de la misma sustancia pictórica, es decir, con otra significación. Como indica Bardavio se trata de «dar brillo a las letras» para que el lector no pueda evadir su representación ignorándola con una lectura fluida; el *acicalado gráfico* al que se refiere detendrá al lector obligándole a ser espectador.¹⁶

¹⁴ José María Bardavio, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ *Id.*, pp. 75–76.

¹⁶ *Id.*, p. 30.

El proceso de abstracción redunda también en el aspecto figurativo de los caligramas. Las letras o la forma de los poemas no evidencia el contenido semántico de los mismos si no que trata de emanciparse adquiriendo su propia autonomía la cual no ha de ser representativa, según en que época y corriente artística se desarrollen perseguirán la abstracción, lo conceptual, etc.

Es imposible una identificación entre las artes plástico-gráficas y el lenguaje desde este punto de vista. Sin embargo, si en lugar de «sonidos articulados» escribimos «signos figurales interrelacionados», y en lugar de palabras escribimos «figuras», la definición (de lenguaje) funciona lo mismo pero indicando esta vez las técnicas expresivas plástico-gráficas. Esto significa que entre el concepto de lenguaje aplicado metafóricamente a las formas plástico-gráficas existe una identidad estructural o si se prefiere funcional. La conclusión es que a la pregunta de si a los fenómenos artísticos pueden situarse entre los fenómenos «lingüísticos» sólo se puede responder concretamente afirmando que entre «lenguaje» plástico gráfico y lenguaje lingüístico existen algunos aspectos y funciones comunes: el hecho de constituir «facultad expresiva» de servirse de elementos distintos y sin embargo organizados, de referirse a cosas, a relaciones; en una palabra, de formar parte con el mismos derecho de los fenómenos comunicativos.¹⁷

ALFABETO ICÓNICO

En algunas culturas la letra tiene un fuerte poder icónico mientras que en occidente el poder artístico de la caligrafía es notablemente inferior. En China, por ejemplo, se han considerado siempre los valores visuales de la escritura y no es casual que los pintores gestuales contemporáneos hayan dirigido su mirada hacia ella, trasponiendo en sus telas formas semejantes, convertidas en signos sin significado. La escritura china es, sin duda, portadora de valores plásticos que comparte con la pintura. En este sentido no es algo diferente de la imagen, es imagen. Y esta característica le otorga una gran riqueza de niveles de apreciación y significado.

Jamás artista alguno ha llegado a igualar a los pintores chinos en el manejo de ambos recursos, y ello porque ya desde la misma infancia estaban educados en la escritura de ideogramas y porque cualquier carácter de la escritura contiene los dos principios básicos en que descansa la pintura: ritmo y relación. Un ideograma chino es una abstracción pictórica, en tanto que un motivo pictórico es una especie de ideograma.¹⁸

Cualquier valor plástico que se adivine en un texto chino se encuentra también en la notación musical o en la coreográfica, por ejemplo el ritmo, e incluso hay sorprendentes similitudes de la estructura en relación con el soporte. La aparente casualidad de la distribución de los signos corresponde a una estructura, una composición, un ritmo y una armonía determinada que se evidencia en la manifestación oral de la obra musical y en la declamación del poema oriental. Y así, al transcribirlo, queda representado en los mismos parámetros. He aquí otra de las características comunes de cada disciplina: la estructura interna de cada una de ellas está presente en su notación. (Fig. 67, 68; Lám. 83)

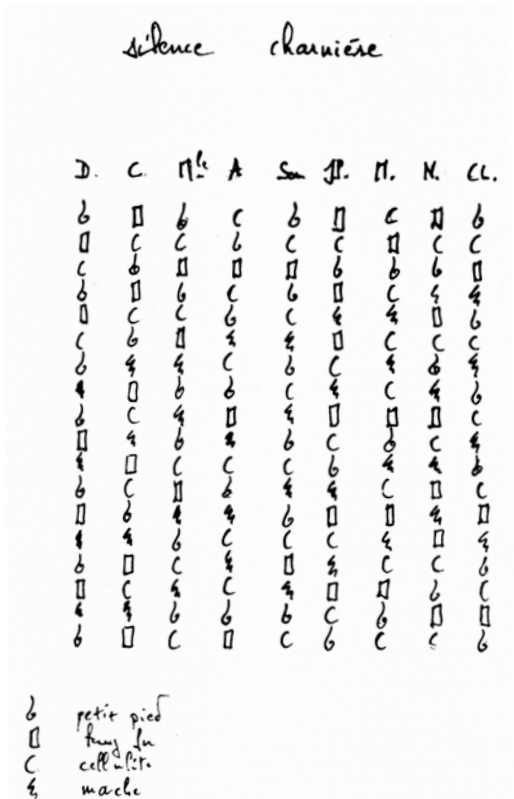
¹⁷ C. Maltese, *Semiología del mensaje objetual*, Madrid: Alberto Corazón, 1972, pp. 19–20.

¹⁸ George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, p. 72.

La partitura provee a Beuys de una noción clave para el entendimiento del dibujo como sistema. Frente al concepto de dibujo como producto u obra acabada, la partitura añade la dimensión tiempo, creando un proceso dinámico en el cual el dibujo emerge con las características de un lenguaje de notación temporal. Como señalara John Cage para sus propias partituras, la notación musical abstracta deja paso a una notación musical simbólica por medio de la forma. El ambiente fue planteado por Duchamp con sus objetos encontrados¹⁹, seguido de Pollock que con su danza sobre el lienzo y el dibujo gestual en el aire influiría notablemente en Allan Kaprow para organizar las primeras actuaciones.

La interacción, el recorrido y la secuencia, son nuevos problemas a añadir a los principios del dibujo de dos dimensiones. Esta problemática es llevada por Cage a sus partituras recreando, en el propio ámbito del plano del papel, las mismas resonancias gráficas, que en el espacio auditivo, lo que se observa como partitura tiene una notación musical pero, a su vez, es una representación de esa notación, es música escrita–dibujada en dos sistemas notacionales: el musical y el puramente gráfico. El resultado es que ve lo que se oye y oye lo que se ve.

La posibilidad de aunar imagen y escritura, conocimiento y arte, naturaleza y cultura, al modo oriental, en un todo armonioso, es una opción frente a las dicotomías de la cultura occidental. Cada carácter surgido de un signo pictográfico representa un concepto



67.

Dominique Bagouet, *Desierto de Amor*, 1984.

puis	sol	des	con	la
é	dats	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	ten
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	dus	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vaux	fi	è	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

68.

Guillaume Apollinaire, del libro *Calligrammes*, 1918.

¹⁹ El término inglés que frecuentemente se refiere a estas obras es *ready made*, como ya se refirió en el capítulo ocho.

que se refiere a una acción o acontecimiento o a una idea abstracta. Esto significa que cada forma posee su propio contenido semántico y no es un instrumento neutro como pueden serlo las letras del alfabeto fonético.

Se habla de alfabetos diferentes, lenguas diferentes e incluso culturas radicalmente distintas que obligatoriamente tienen que proceder de diversas formas. Pero de cualquier modo hay otro motivo más: la excesiva separación entre las disciplinas. Las *teorías de* y las *historias de*, en el ámbito de las artes, funcionan con viseras ignorando muchas veces las disciplinas que están a su lado, sin buscar posibles concomitancias o incluso coincidencias. Spang confirma que se ha perdido la fe en la existencia de un «bosque»; dicho más seriamente, se ven las diversidades y las diferencias y se descuidan o desprecian las unidades descartándolas como ilusorias. Y una de las unidades que salta a la vista en esta especialidad es que existe la voz arte, en singular, a la que corresponde una realidad concreta, a saber, unos rasgos que todas las artes deben tener en común, es decir, existe el arte. Pero con frecuencia se hace como si sólo existiesen las artes, en plural, a saber, las diversidades. El individuo debiera educarse en esta pluralidad para acrecentar su capacidad de apreciación.²⁰

Eduard Hanslick²¹ argumenta en su obra *De lo bello en la música* que el significado de ésta está en la música misma y no fuera de ella. La diferencia básica fundamental consiste en que en el lenguaje el sonido sólo es un signo, es decir, un medio para un fin, por expresarse totalmente ajeno a este medio, mientras que en la música el sonido se presenta como fin en sí mismo. La independiente belleza de las formas sonoras aquí y la hegemonía absoluta del pensamiento sobre el sonido como medio de expresión allá, pudieran parecer tan excluyentemente, que una mezcla de ambos principios es una imposibilidad lógica.

Las notaciones de las disciplinas que ocupan este estudio podrían considerarse como medios. Las notaciones coreográficas no son nada más que un medio para que quede sujeto el carácter efímero de la danza. Son herramientas de trabajo del coreógrafo. La contemplación de estas partituras del movimiento como obras de interés plástico supone una descontextualización de aquello para lo que han sido creadas y de su empleo habitual. Incluso no está prevista su exposición al margen de la representación coreográfica. Sin embargo, sí se considera que el grafismo de un dibujo o una pintura es el fin mismo. Aunque podría entenderse también como medio para lograr un fin plástico que sería un cuadro final, por ejemplo.

LA BELLEZA DE LA CALIGRAFÍA (NOTACIÓN)²²

Caligrafía proviene del griego *kallos* que significa belleza y del latín *graphos* que significa escritura.

La belleza de la caligrafía es la de un movimiento plástico, no de la forma estática, es algo parecido a los movimientos de una hábil danza; es impulso, ímpetu, equilibrio momentáneo y juego de fuerzas activas combinadas para formar un todo balanceado que

²⁰ Q. v. capítulo tres. Esta opinión expuesta por el profesor Kurt Spang ha sido extraída de la correspondencia mantenida con él a raíz de la conferencia a la que se alude en dicho capítulo.

²¹ Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*, Nueva York: Simón y Schuster, 1950, p. 51.

²² Téngase en consideración que cuando se hace referencia a todos estos rasgos de la caligrafía no se habla exclusivamente de la caligrafía como letras de un texto, de trazo manual, sino que se trasladan a la caligrafía que compone cada una de las notaciones de las disciplinas.

abre la posibilidad de que los poetas jueguen, no sólo con conceptos, sino también con formas y signos visuales como muestran los caligramas, por ejemplo, la belleza de una partitura es la misma que la de un grabado donde los elementos compositivos se distribuyen por el soporte con un propósito estético y conforme a unos principios valorados y valorables desde el arte. El fin de la caligrafía no es únicamente respecto al significado, por el contrario, procura los valores relativos a la belleza.²³

¿No es cierto que la primera concepción de la belleza surgió de la consciencia de la proporción, la línea y la simetría de la forma humana?, ya que seguramente sin esa consciencia no habríamos podido comprender la belleza que nos rodea. Primero, conocimiento de la línea de las formas celestes y terrestres, y a partir de ella la concepción de la línea y de la forma de la arquitectura, pintura y escultura. ¿Acaso no proceden todas las artes originalmente de la primera consciencia humana en la nobleza de las líneas del cuerpo humano?

Me parece que eso es cierto, replicaste, porque cuando estudiamos un cuerpo humano noble, podemos apreciar cómo a partir de esta forma tomada como primera idea pueden sucederse todas las formas nobles en una secuencia natural.²⁴

La unidad de los valores pictóricos reside en las formas principales de la estética de la caligrafía, las notaciones o la pintura, regidas todas por los mismos principios, en cierta manera intercambiables: escribir pintura o pintar caligrafía; entre la poesía y los valores formales de los caracteres con los que se componen los versos, así como entre la poesía y la pintura; entre imagen y texto en determinada composición, intercambiando los elementos y jugando libremente con ellos –textos que son tratados como imágenes visuales e imágenes que transmiten los contenidos semánticos normalmente atribuidos al texto–; entre las diversas artes visuales, basadas todas en el uso de la palabra como línea, el dibujo de la palabra, la prolongación del trazo caligráfico, etc.

La caligrafía refuerza su asociación entre danza, escritura y música por su carácter gráfico. Las curvas, la profundidad del trazo, los cambios de movimiento, la vitalidad, la estructura, la simetría o asimetría de todos estos elementos responde a un orden preconcebido; dicho orden está presente en la manifestación de la obra definitiva –la pieza musical, el poema o la coreografía– y que transcribe igualmente su notación.

IDENTIDAD DEL SIGNO²⁵

Puesto que el dibujo evoluciona, lo mismo los signos, también así la caligrafía de cualquier índole que tiene un proceso de adaptación, madurez y asimilación a lo largo de la historia y conforme a la demanda del individuo que de ella hace uso y tanto los signos convencionales como los personales de cada caligrafía. No da lugar, pero sería interesante hacer un recorrido sobre la evolución gráfica de la notación de cada una de las disciplinas, y la enorme riqueza que ello reporta, en buena medida, al trazo personal. Los signos musicales

²³ Recuérdese lo expuesto en el apartado *La dimensión de la belleza*, en el capítulo ocho.

²⁴ Isadora Duncan, *op. cit.*, 2003, p. 69.

²⁵ Los signos usados a lo largo de la historia de la notación musical y coreográfica son muy diversos, así como los recursos, tales como invertir letras para señalar cambios de tono o colorear círculos en los que cada color representa la duración y el cambio de diámetro la altura. Las imágenes de estos sistemas son, en consecuencia, de innegable interés gráfico.

nacen –junto con la escritura del lenguaje verbal– determinados por la necesidad de registrar ritmos, escalas, comportamientos de instrumentos, etc., como base fundamental de la música. Posteriormente la escritura se hace más sofisticada buscando signos para representar cada uno de los factores que componen una partitura, y estos signos se unifican; lo mismo sucede con la coreografía.

El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, como danza, música o poesía que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados.²⁶

Los signos de los sistemas de notación están cargados de sentido pues representan un sonido o dan indicaciones para la ejecución y el ejercicio práctico de la disciplina en el caso de la música y el ballet; la poesía visual, por su parte, no necesariamente precisa la diversidad de formas en su representación bidimensional para poder ser declamada, más bien es el propio ejercicio de escribir poesía el que estimula el ingenio literario de formas difíciles. Los signos que se relacionan con el objeto poseen un carácter que los hace



69.

Alberto Giacometti, *Retrato de la Madre*, 1955.

²⁶ Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 17

significantes, aún en ausencia del sujeto.²⁷ Los trazos que se reconocen son los rastros fijos de esos gestos que ayudan a comprender el proceso con el que las personas representan los conceptos de las cosas, de las formas, del sonido, de una escala o del movimiento. A través de esto, el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura y el desarrollo de la obra final.

FORMAS DE LA COMPOSICIÓN

La evolución de la composición incluye y asocia teóricamente dos nociones: la selección del tipo de elementos adecuados para un tema y la disposición que trata del reparto según un cierto orden de los diferentes elementos, dentro de un espacio o una superficie dada.

Ruskin²⁸ compara la composición en el dibujo y en las artes plásticas en general con una melodía que ejemplifica en el texto con unas frases de música escritas en un pentagrama; su pretensión es hacer comprender al lector de su obra que el objetivo principal de la composición es el de «expresar la unidad» que aborda desde las analogías musicales.

La composición existe en todas las manifestaciones del arte conforme a su soporte. Así, en las imágenes bidimensionales, las formas vertebrales que sustentan los elementos



70.

August Rodin, *San Pedro*, 1886.

²⁷ Marisa Casado, «Caligramas» en Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 533.

²⁸ John Ruskin, *op. cit.*, p. 53.

compositivos serán diferentes o afines según que casos. Por ejemplo, el denominador común de las partituras musicales clásicas normalizadas responde a la horizontalidad del pentagrama; sin embargo, otras piezas musicales tienen notaciones ordenadas en vertical que, a su vez, es afín a la escritura de la poesía china en columnas verticales; la composición y estructura de las partituras contemporáneas se asemejan sorprendentemente a las notaciones y composiciones de la pintura; algunas composiciones coreográficas del sistema Feuillet sigue el mismo patrón ondulatorio de algunos caligramas. (Fig. 76–79, 82; Lám. 88) Entonces el soporte específico (pentagrama) condicionará la distribución de las notas musicales allí representadas. Ésta, a su vez, se verá interceptada, positivamente, con los variantes del compositor –como hiciera Satie– que así lo estime en su juicio de valor estético o en su necesidad creativa, es decir, anotará por necesidad o por gusto. Las disciplinas cuyos códigos no tengan que atenerse a una trama lineal (pentagrama) quedarán exentas de formas predeterminadas siendo totalmente libre la estructura de dicha composición gráfica. Verdaderamente, la composición musical y la composición en el dibujo que se han relacionado con mucha frecuencia en el pasado, no son algo excepcional que aparezca en la obra de Ruskin. Antes, un precepto académico de la teoría clásica se había anunciado en algunas ocasiones como «De la unión», una categoría estética que recurría sistemáticamente a las analogías musicales para explicar la idea de lo que se ha podido entender como composición en las artes plásticas.

*De lo espiritual en el arte*²⁹ está repleto de referencias y analogías al mundo de la música; en esta obra Kandinsky sostiene que, aunque cada individuo reaccione de manera distinta ante las diferentes disciplinas, «provocan en el mismo individuo un solo efecto, aun cuando cada arte utilice únicamente los medios que le son propios».³⁰ En su desarrollo dice que cada uno de los colores aislados posee una acción difícil de definir, pero es la base de la armonía la cual es el objetivo final del pintor.

La creencia en la existencia de unas leyes que rigen el orden de la belleza ha llevado, en el arte, al estudio de las relaciones que pueden ayudar a poner unos elementos junto a otros, esto es, componer, de acuerdo con unos principios que se pueden enunciar con relativa objetividad. En el mismo sentido, la formulación matemática de las relaciones métricas que se mantienen constantes en las obras queda expresada en las teorías de la proporción. Los posibles preceptos que se derivan del enfoque de la composición de Kandinsky pudieran ser en parte intuitivos y otros analizados y estudiados pormenorizadamente. En tal sentido viene siendo habitual hablar de composición intuitiva: aquella que basa sus principios estéticos en conceptos físicos tales como: equilibrio, peso, volumen, dinamismo, ritmo, etc., todos ellos aprehendidos por el efecto causado en el espectador, la sensación que producen y, por lo tanto, apreciados por la simple observación.

ARREPENTIMIENTOS

Una de las características del boceto y las anotaciones anexionadas a las notaciones es la posibilidad de dejar constancia de todo el proceso de realización que en la obra final ni figura o, al menos, no es tan evidente. Los accidentes, las modificaciones, las dudas, los tanteos, la impronta de la primera idea diluida en el resultado final, en lugar de ser

²⁹ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ *Id.*, p. 89.

considerado como error, se ha asumido teóricamente y racionalizado como arrepentimientos que ponen de manifiesto el proceso y la actitud más íntima del dibujante, son fuente de información sustancial produciendo un acercamiento al trabajo y al artífice desde su dimensión profesional y humana. Se ha visto en la anotación, no sólo la representación de las estructuras objetivas del mundo visual, también la huella de una acción; sería este aspecto del dibujo que en la escritura constituye el objeto de estudio de la grafología moderna.³¹

Se puede tomar como ejemplo de esta manera de trabajar la obra gráfica del escultor Giacometti que radicaliza en sus obras una aproximación por tanteos y rectificaciones sucesivas. (Fig. 69) Otro tipo de grafismo incidente es el de Rodin sobre las fotografías que le servían como punto de partida para su obra y sobre las que dibujaba creando espacios gráficos de enorme riqueza, no sólo por lo que demuestran de su proceso creador, sino porque estas fotos, en sí mismas, como instrumento del que el artista se sirve, son interesantes. (Fig. 70) Lo mismo sucede con los cuadernos de partituras musicales, donde el pianista, provisto de lápices de color, hace infinitas anotaciones, trazos, ejes, círculos, etc., toda una simbología empleada para la mejor interpretación de la partitura, igual que en el caso anterior, es puro instrumento, medio para otro fin, pero sin duda, sin pretenderlo, se le confiere a la partitura interés gráfico plástico, y se adivina en ella afinidades con obras de artistas plásticos. En otros casos los arrepentimientos pueden justificarse por la intención de considerar en una obra varias soluciones posibles.

La estética contemporánea reconoce en el arte la potencia expresiva de algunos elementos plásticos que pueden tener su origen en la casualidad o en el azar. En los dibujos, la necesidad de introducir rectificaciones puede conducir a resultados accidentales, tales como borrones o empastes con técnicas cubrientes que se llegaba a asumir como parte fundamental y expresiva de una obra; en algún caso, la saturación de papel obliga a superponer parcialmente otro fragmento de papel lo cual da unas calidades plásticas interesantes y atractivas. Es verdad que los trazos no son realizados con cuidado y minuciosidad, sino que dan, al contrario, la impresión de una negligencia que puede desconcertar al principio, pues los medios empleados se ven más de lo que es costumbre. Pero por todo ello merece la contemplación.

Se ve seguidamente que he trabajado aquí con mi dedo, allá con una cuchara o la punta de un raspador. Esto es tan evidente que algunos podrían ver en ello una intención provocativa. Pero es que, sintiéndome empujado a expresarme por medio de estos procedimientos insólitos, me pareció no solamente que ellos eran tan legítimos como otros, porque espontáneamente el hombre no se observa ni se contiene se expresa de estos modos, sino que ellos incluso podrían constituir un lenguaje extremadamente rico con el que el pintor podía jugar, hasta el punto de que yo juego únicamente con pinturas que estuvieran hechas únicamente de un solo fango monocromo sin ninguna variación de colores, ni de valores, ni siquiera de brillo o de textura, donde sólo se pondrían en obra todos estos modos de marcas, trazos y huellas de una mano trabajando la pasta.³²

³¹ Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 295.

³² Jean Dubuffet, *op. cit.*

Los arrepentimientos que dejan la huella de su presencia y los gestos de la personalidad del autor, constituyen parte de la composición de la obra, quizás una de las partes más importantes. No son líneas superfluas, o al menos no deberían serlo, son datos que componen y, si realmente componen, esto quiere decir que no sobran en la obra, sino que hay que reflexionar sobre la sustanciosa información que reportan.

COMPLEJIDAD CALIGRÁFICA

La poesía concreta no consiste en el ejercicio de diversas artes, sino en la promoción de una sintaxis artística; códigos dispares regidos por una sistemática manipulación de los significantes que acaban proyectados como nuevos planteamientos de la comunicación visual. Un tratar de dejar hablar al arte en un espacio donde resuenan al unísono elementos pictóricos –perspectiva, volumen, sentido del espacio– elementos propios del dibujo y del diseño –técnicas gráficas–, elementos literarios, como el ritmo y la metáfora, que tienden a invocar la presencia de sentidos destinados a la lectura. Así, la caligrafía adquiere una particular complejidad a la vez que potencia la expresión conseguida mediante la pluralidad, la continuidad y la interferencia positiva de las disciplinas. La poesía concreta tiene que ver con ese proceso disyuntivo de las artes.³³ Y como la poesía concreta, la poesía visual, el límite donde se fragua la caligrafía más ingeniosa y compleja que contribuye a corroborar el carácter plástico que defiende esta tesis.

Por ejemplo, los poemas pintura de Max Ernst supusieron el intento de conversión de los caligramas de Apollinaire en una perspectiva tridimensional en donde las palabras quedaran fusionadas dentro de los elementos formales de figuración. La idea de las palabras dispuestas formando un objeto determinado –una peculiar forma de sinestesia– se consigue mediante una disposición verbal que actúa entre los elementos mismos de la figuración entrelazándose en ellos. Unas variantes pueden ser los poemas pintura de Miró más cerca de lo pictórico. (Lám. 87)

En las miniaturas de los manuscritos las palabras se iluminan a sí mismas y aumenta la trascendencia del significado mediante el espesor geométrico. El texto literario es a veces desconocido, indescifrable y ajeno. Para quien los contempla, estos textos están segregados de su contexto. Su carácter es plástico, pictórico, visual, sensual, bello. Según mantiene Escarpit, en su obra *La revolución del libro*, la demanda de la obra literaria obligó a forzar una mayor producción, por medio de la imprenta, en detrimento de su calidad e interés estético, perdiendo el libro y el documento escrito la belleza de otras épocas que desde el desarrollo del diseño, como disciplina del arte vuelve a retomarse.³⁴

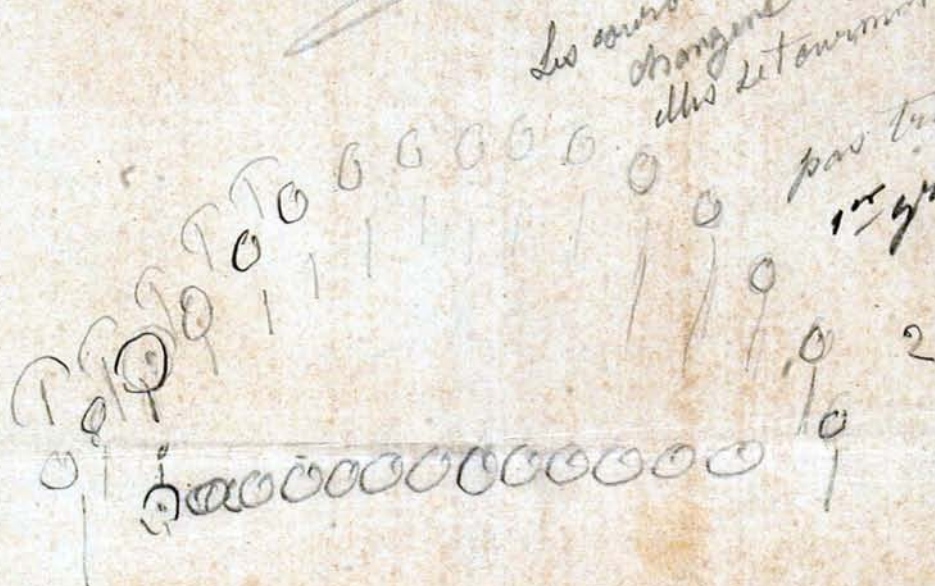
En general puede deducirse que el papel, como superficie o soporte, recoge cada una de las manifestaciones e improntas del individuo, cada huella de sus gestos queda representada sobre éste; sobre la bidimensionalidad de la hoja en blanco confluye los distintos lenguajes del arte, y éstos, conscientes o no de su gestualidad, su atracción como signos, y su capacidad compositiva, confluyen con las pericias de otras disciplinas dotando a sus notaciones de un potente carácter plástico.

³³ Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, Madrid: Siglo XXI, 1969, p. 28.

³⁴ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 35.



Les couronnes
changent 2 fois
elles se tournent en balance
pas trop mal
1^{re} groupe



Carré couronnes
en 110x. Les ombres
sont au milieu



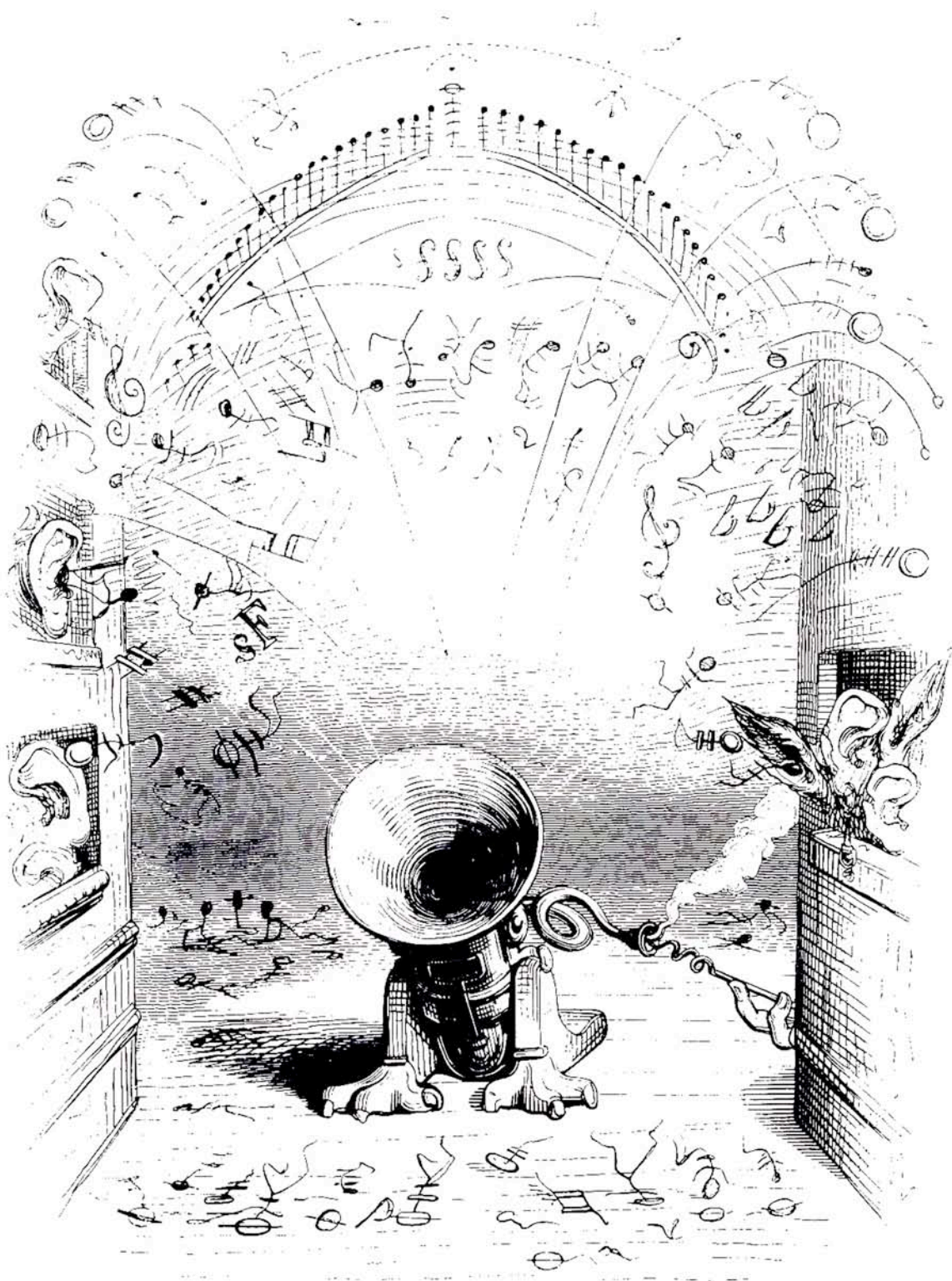
The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano part (treble and bass staves) and a guitar part (a single staff with a box icon on the left).

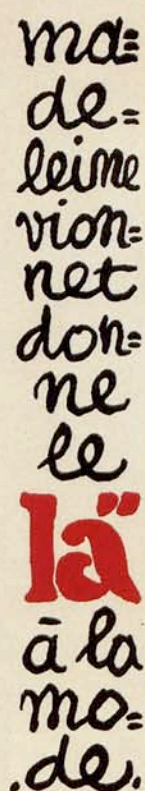
System 1:

- Piano:** The right hand features a melodic line with fingerings 5, 2, 3, 1, 2, 1, 5, and 5. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.
- Guitar:** The notation includes various symbols such as circles with crosses, circles with dots, and circles with numbers, indicating specific fretting or techniques.

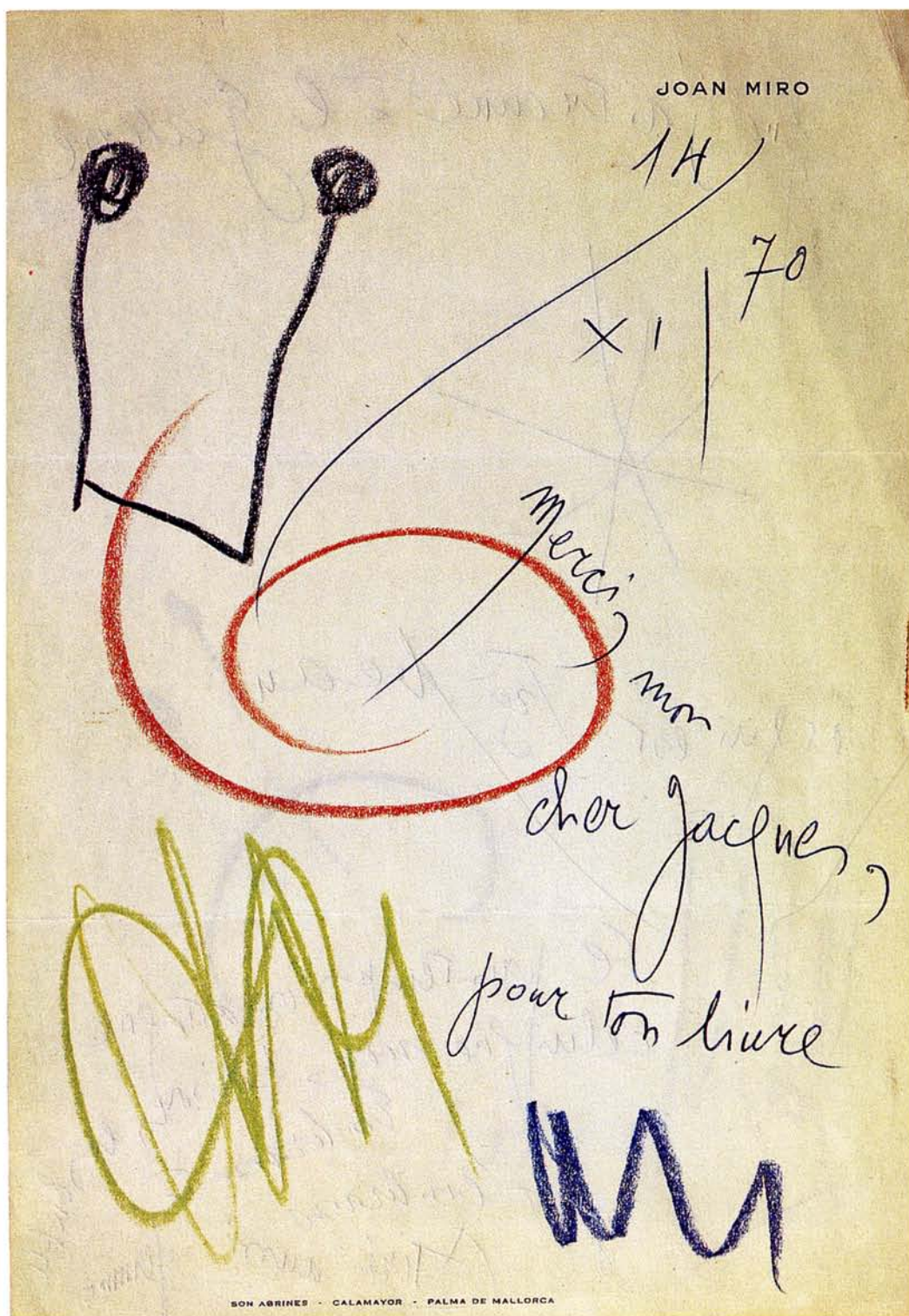
System 2:

- Piano:** The right hand continues the melodic development with fingerings 3, 4, 1, 5, 2, and 3, 1. The left hand maintains the harmonic foundation.
- Guitar:** Similar to the first system, it uses specialized notation to represent guitar-specific sounds or techniques.





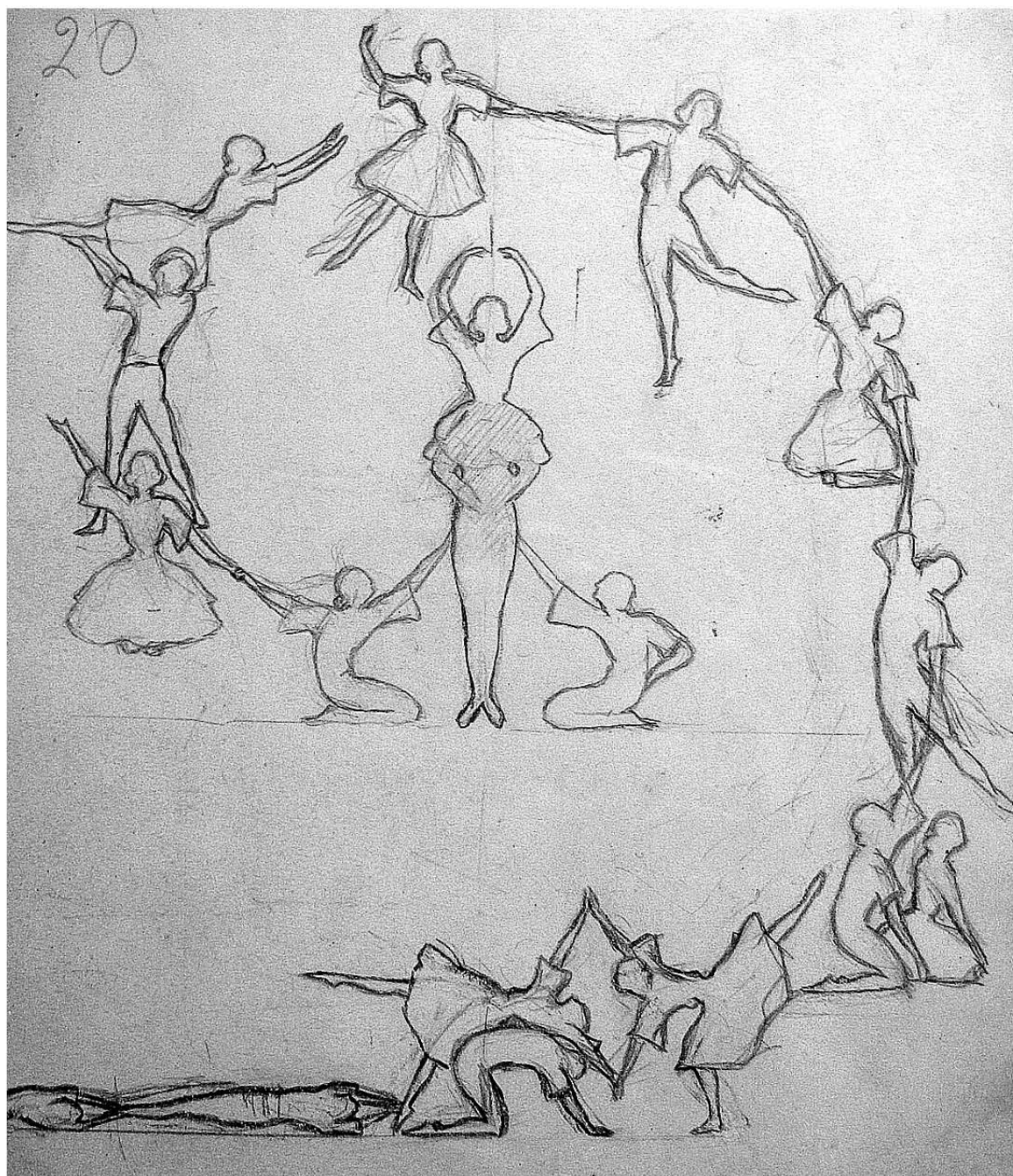
CVS R0FA











Salve sancta salus christi otupassio laeta
Crux veneranda de idocrix sapientia lumen
Laus verica r a virtutis philosophia clara his
Quos dant arua soliv **sph**ilosophia clara his
Sidere eos que choros **E**rcandida sceptradie
Nāq: salus hominum es **r**erum renouatio pulcra
Te beator b stotusa l **a**nclytanempeolorum
Omne genupertecaele **a**lletumetflectierambit
Terrestre trumatq: in **r**erumrenouatio pulcra
Sceptraduces regna **c**u ruant is nomine iesus
At michael princeps **h**abitantū dux et in alto
Tememorat virtutē d **R**simula etheracuncta
Et regeret egere **E**numinis alma quod ara
Quo clipeo exultat f **r**ane aqua fortis inibit
Horrida belladraconis ouans cū milib: almis
Atq: tuas laudes quaeret sibi praemia victor
Nam **i**re hanc statui **t**usuf pensama **c**re **mod**que
Sors **s**que crucem **e**ntalem **h**anc caram **v**er **a**qu **i**busque
Virtutū vt **r**astans **p**romat **v**icai **p**la **s**enatum
Scrip tab **o**ra ius **t**ec **o**nsurgunt **i**ncruce **v**ita
Xps **s**ecad **p**tra **f**ide **e**in **i**mum **a**ucta **que** **s**eno
Duceret in clinans humilistum venit ab arce
Et docuit verbis factis documentare reliquit
Accruce sacra p **a**conpleu **i**tcuncta creator
Hoc gabriel alacer **d**ans **c**larum **f**amen **a**d **a**urē
Virginis orabas **a**rcang **c**lus et para **n**ymphus
Iesum saluantem **i**at **a**ng **e**ns **l**audet **t**riumphum
Orafael medicinade **i**num **t**ededitha **e**c **c**ruce
Reddere posse iubar cuius tuncrite figuram
Monstrabas caeco quae **e**luminare **d**edit **o**rbib
Credim: ergo crucis **n**t **i**qua in laudibus esse
Cū noua consonuit **p**l **i**entum **c**antiolaudem
Angeli in officium **e**tv **e**le **b**ant **i**ure **m**ini **s**tri
Hinc rogo caelorum **a** **s**gn **e** **b**enedicite **c**hristo
Qui cruce saluauit mundum dans regnate
Et vestrum numerum compleuit in arceolorum

LA IMAGEN DE LA POESÍA

*Tengo para mí que el espontáneo fluir de una línea obediente sólo al instinto,
libre la mano de toda responsabilidad profesional, el trazo con la misma pluma
con que escribía los versos, y coloreando el dibujo con los lápices escolares que
rondaban por la casa, era cosa muy del gusto del poeta. Llegó a
formar parte de su personalidad como quizás lo prueba
el hecho de que acabó dibujando su propia firma,
en una última liberación de su caligrafía.*



Los estudios sobre
poesía visual o textos ingeniosos,
artificios literarios, poesía escrita con un propósito estético visual
(o cualquiera de los términos que a lo largo de la historia se han empleado),
proliferan, pero son escasos comparados con otras ramas del saber; nunca han dejado de
darse –y en todos sus ámbitos– tanto estudios teóricos como experimentos de parte de los
poetas atraídos por la imagen, o de los pintores seducidos por la vibración de las formas
caligráficas¹. Estos estudios con frecuencia se abordan desde una perspectiva historicista,
atendiendo a la estética filosófica, a la filología, y pocas veces, casi nunca, desde las artes
plásticas, esto es, desde la contemplación de esta manifestación literaria próxima al dibujo,
analizando las piezas como un trabajo de pintura o dibujo. Sin ignorar ni lo literario ni lo
histórico, hay varias formas de afrontar los artificios literarios: en el contexto de su
proximidad al diseño, como medio de difusión de una información; desde la literatura, con
un marcado acento poético; y desde lo pictórico, considerando que la poesía reside también
en lo visual, en la estética, atendiendo no sólo a un contenido semántico, sino cuidando el
interés por la forma en que se materializa la escritura.

¹ Dada la magnitud bibliográfica que a lo largo de esta investigación se ha ido considerando, más la que no ha podido revisarse porque tal actividad hubiera desviado los objetivos marcados en la tesis, en el índice bibliográfico se hace una selección específica sobre el tema.

La poesía visual que es la poesía experimental –afirma Inocencio Galindo Mateo en su artículo del monográfico de la revista *Ínsula*² – no es dibujo ni pintura, sino que está al servicio de la comunicación. Habría que considerar que, por un lado, esta forma de expresión –se le llame visual o experimental– no puede verse únicamente como comunicación, comunicación de masas, próxima a la publicidad, ni tampoco –porque no lo es– exclusiva de un siglo o siglo y medio –final del XIX y XX en el que, efectivamente, la comunicación ha tenido un desarrollo intenso, y donde los conceptos estéticos se abren camino fundiéndose, en ocasiones, con criterios pictóricos; siempre favorecido por la empatía de la imagen con un alto porcentaje de público. Sin embargo, el adoctrinamiento medieval ya fue mayoritariamente iconográfico pero en menor medida puesto que a consecuencia del desarrollo técnico –la imprenta y sus derivados– en la última época la producción fue y es masiva. Pero revisando los textos que profundizan en el tema, auténticos manuales que versan sobre la evolución del poema visual y la literatura iconográfica, el género, así como la inquietud de sus artífices, es un denominador común que se repite en el contexto de cada movimiento artístico, influido permanentemente por las características del mismo. Siempre hubo artificios literarios, no son dibujo o pintura en el sentido más fiel y estricto de la disciplina, pero sí se aproximan a ellas pues, efectivamente, poesía, dibujo y pintura son lenguajes de comunicación al igual que lo es la poesía visual. Será la finalidad del trabajo la que condicione el diseño, maquetación o composición de la obra, así como la dirección que pueda seguir el artífice. Es decir, no será lo mismo elaborar un cartel publicitario que una portada de una revista, un libro o pintar y escribir poesía (visual o no visual) sin considerar el mercado ni su contexto expositivo. En todo caso, los criterios artísticos, los *factores físicos* –orden, equilibrio, estructura, ritmo, movimiento, etc.– estarán presentes en el proceso creativo de todos.

Muchas veces la poesía visual, en general, exige esfuerzos intelectuales para ser leída lo que la convierte en exclusiva para un público determinado alejándose de este modo de un medio de comunicación de masas.

Lo que ha motivado el desarrollo de este medio es, de una parte, la demanda de la imagen en sociedades en las que el acceso a la lectura era exclusivo de un determinado –y reducido– grupo social, la imagen instruye y comunica con el pueblo. Con el advenimiento de las nuevas tecnologías y en una sociedad que se supone sí está preparada para acceder a la lectura, el poder de la imagen es cada vez mayor. De otra parte las posibilidades expresivas corroboran los intereses de los creadores con independencia de si quieren comunicar o únicamente expresar. Los constantes experimentos de los artífices pudieran hacer más complicada la lectura o comprensión del poema; sin embargo, todo ello no siempre va a importar al artista pues la máxima de *el arte por el arte* prevalece.

Cózar propone un estudio como historiador de la literatura dando énfasis al motivo o causa subyacente, es decir, por qué se dan estas formas extravagantes y de qué modo en cada época, con sus afinidades, diferencias e innovaciones.

² Inocencio Galindo Mateo, «Dos muestras de la Literatura Visual Hispánica en la época de los Ismos: Salle XIV y Carteles Literarios», *Ínsula*, Madrid: Ínsula, n.º 603–604, 1997, p. 20.

La profesora López Fernández³ en un artículo sobre poesía visual, afirma que lo que importa no es la orientación de un poema, si puede leerse colocando el soporte en diversas direcciones, si las palabras se organizan construyendo un dibujo, o si la repetición de letras provoca un determinado efecto sonoro, sino las causas que promovieron tales experimentos, el concepto de la literatura y del dibujo, su fusión con la caligrafía y el alfabeto, y su sentido en cada una de las épocas, sobre todo porque estas actitudes parecen cobrar vigor en momentos muy concretos de la historia, casi siempre en los considerados de crisis y decadencia cultural –dice Cózar– coincidiendo con el final de un período.⁴ Esto es lo que se viene llamando *filosofía de vida*, en toda su dimensión y con la importancia que se le otorga; las imágenes, sin embargo, sí van a tener también mucha importancia porque son el resultado, la consecuencia y el registro de esa motivación; en esta tesis sí interesa el hecho de que la poesía sea dibujo.

El objetivo de este capítulo no es teorizar sobre las infinitas posibilidades de la poesía visual, ni hacer una enumeración de los textos, documentos o ensayos que al tema se refieren, tampoco enumerar los autores relevantes y destacados pues, como se viene insistiendo, estos temas planteados con independencia han sido tratados desde la virginidad de su disciplina por teóricos, filólogos, historiadores o por los mismo poetas. El propósito es parangonar las imágenes resultantes del trabajo interdisciplinar de dichos poetas con un criterio pictórico. Por ello, téngase en consideración que la selección de las imágenes no pretende otorgar aprecio ni menos precio a ningún autor, ni época o movimiento, muy probablemente se incurrirá en omisiones, voluntarias o involuntarias, siempre significativas, pero el estudio podría ser infinito y esta tesis pretende asentar el planteamiento de la defensa que hace de las *piezas menores del arte*, dejando abierta la posibilidad de ampliarse posteriormente a todos aquellos autores y épocas que se desee.

Entre los investigadores del tema existe un denominador común, todas las voces claman la escuálida atención que se presta al estudio de la poesía visual y su consecuente pobre divulgación; incluso lo plantean como una constante a lo largo de la historia. En contraste, la discusión sobre la relación entre la poesía y la pintura es un clásico de los ensayos⁵ y, por otro lado, en el siglo XX el desarrollo y crecimiento del diseño como disciplina autónoma ha enriquecido una perspectiva gráfica que en algún punto pudiera darse la mano con los artificios literarios visuales como se observa en las propias imágenes. Alguien pudiera considerar –no sin razón– que estas formas ingeniosas no son literatura ni simple poesía, pues el grado de conceptualismo y síntesis, el esfuerzo visual por la estética es tal que se aleja deliberadamente del planteamiento básico que de literatura se hizo en el capítulo quinto. Y puede que así sea, es por ello por lo que Antonio Monegal titula su obra *En los límites de la diferencia*, o Cózar se refiere a tal actividad como *formas ingeniosas y extravagantes de la literatura*; Eduardo Ory, publicó un ensayo titulado *Rarezas literarias*. En todo caso, esta tesis no entra en este debate pues precisamente lo que se defiende es el valor

³ Laura López Fernández, *Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán*, [en línea] Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, [consulta: 10 noviembre 2005]. Disponible en Red <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html>.

⁴ *Ibidem*.

⁵ En el capítulo cinco se hace alusión al debate sobre la superioridad de la poesía o la pintura, y las tesis publicadas; también existe este mismo debate entorno a la música.

visual de las imágenes resultantes, sin cuestionar su calidad o cualidad poética, ni si quiera si lo han de tener.

La escritura guarda relación con la magia, el rito y el juego. Fruto de la evolución estética y lúdica y de los experimentos nacen las formas difíciles del ingenio literario. Nótese la sorprendente y estrecha relación entre las imágenes de los laberintos literarios y los crucigramas de los pasatiempos, en los dos casos estructurados en cuadrículas o porciones mínimas que han de rellenarse con letras. (Fig. 71; Lám. 91)

El desarrollo de la imprenta favorece la divulgación del libro pero también aumenta las dificultades y circunscribe las opciones del ingenio literario, pues la complicada distribución de letras sobre una hoja no siempre encaja en los parámetros de la estructura de imprenta. Posteriormente las nuevas tecnologías sí que han multiplicado las posibilidades sin restringir un ápice la exploración creativa del poeta pintor.

El aspecto visual de la literatura constituye un todo indisoluble, el signo gráfico remite a una imagen y esto ocurre en cualquier disciplina que se represente a través de un sistema de notación por escrito. Todo va a influir en esa imagen plástica: la selección del material, medios y formas condiciona el proceso y resultado final. Así, la tipografía, estructura y composición de los versos, condiciones del soporte, el color, el grafismo de la escritura, la gestualidad de la caligrafía, etc., deben considerarse en los textos de finalidad estética visual, su aspecto caligráfico, también en lo manuscrito porque cualquier accidente o dibujo complementario aportará calidades plásticas sugerentes.

EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS

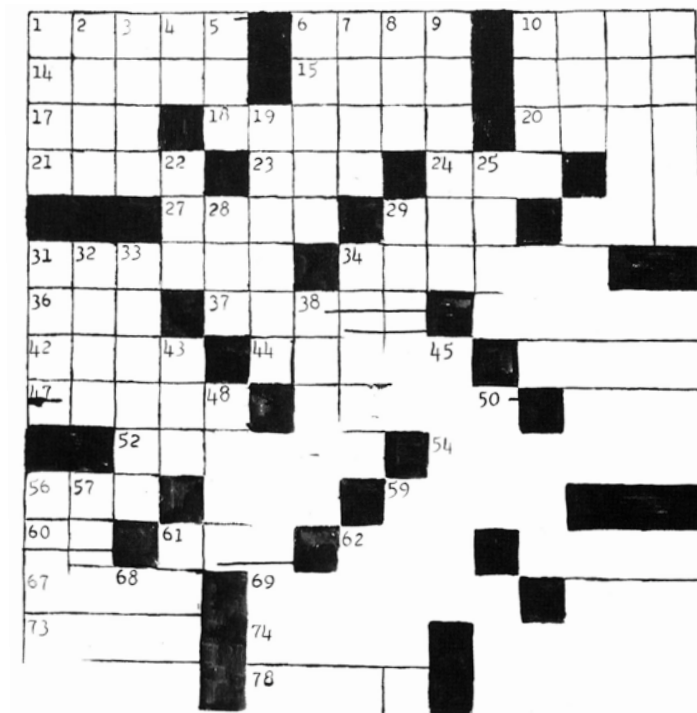
El lenguaje ha indagado infinitos caminos para alcanzar la belleza de su representación de manera independientemente al contenido de sus argumentos. El lenguaje y la palabra pueden servir de línea para representar visualmente una idea, un objeto, esto es, la caligrafía como línea o mancha para el dibujo y la pintura; y la palabra como elemento de la composición de la obra. Las posibilidades de la caligrafía inspiran a los pintores como Vasily Kandinsky, Paul Klee, Joaquín Torres García o Joan Miró; poetas como Guillaume Apollinaire, Juan Larrea, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, ... Dadaístas, futuristas, letristas o concretistas; bailarines como Nijinsky⁶; o músicos como Erik Satie o Carmen Barradas⁷ que han usado el sistema de notación de cada una de sus disciplinas como un medio para componer en una superficie bidimensional una obra que, lejos del lenguaje de su trabajo predeterminado, configura una expresión que adquiere valor estético, porque se acerca al concepto de belleza; como documento informa sobre una inquietud personal y registra unos pensamientos que en la obra final desaparecen o se ignoran. No se trata entonces de una dirección única, sino común a los diversos lenguajes que apuntan hacia lugares de confluencia, y todo ello, tal vez, como producto de la tendencia hacia el encuentro de las manifestaciones artísticas en sí mismas que comparten el *Universo Creador*. El concepto de *el*

⁶ Téngase en cuenta que en el caso de la danza la investigación se centra más en el carácter plástico de la notación coreográfica, más que en el análisis de los trabajos plásticos realizados por artífices de dicha disciplina que, sin duda, existen y en algún caso puntual se hablará de ellos.

⁷ La lista de nombres podría ser infinita y las notaciones de todos ellos buenos ejemplos pero la síntesis obliga a su omisión.

arte por el arte y la obra de arte total promulgado por Wagner, es su *filosofía de vida*. Este deseo global de alcanzar una formación y un trabajo íntegro tampoco es nuevo pues la cultura clásica ya abogaba por una unidad de disciplinas que aglutinan todas las ramas del saber en dos únicos bloques: *trivium* y *cuadrivium*.

Cózar⁸ repasa el ejercicio visual de la literatura desde los textos hebreos –con acrósticos, anagramas o poemas alfabéticos–, además de los afluentes que pueden encontrarse en el mundo oriental, la literatura árabe o Egipto. Grecia y Roma reciben esta herencia e introduce la imagen en la tradición poética occidental trabajando con lipogramas, ideogramas –procedente del arte pictográfico y jeroglífico que inspiran el poema dibujado, llamado caligramas (*carmina figurata*)–, laberintos, acrósticos, pentacrósticos y todo un sin fin de artificios visuales y sonoros que engarzaban con una creatividad desenfrenada esgrimiendo un profundo y apasionado estudio y dominio de la lengua y sus posibilidades.⁹



71.

Fragmento de una ilustración de un crucigrama de pasatiempos.

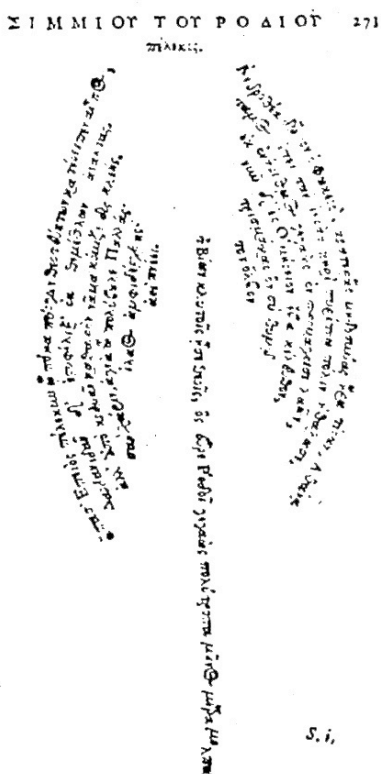
⁸ Se recomienda la lectura de la obra de Cózar que resulta muy clarificadora definiendo conceptos y términos así como exponiendo épocas y tendencias, lo mismo que sus conclusiones donde quedan claras las influencias y herencias que han marcado la evolución que hoy se conoce.

⁹ Cartius recopila una serie de nombres clave en el desarrollo del «manierismo formal» que dan idea de las dimensiones del género en Grecia: Asclepiades de Samos, Simias de Rodas, Sotades, Aratus de Soli, Calímaco, Teócrito, Dosiadas, Licofrón de Calcis. Dionisio de Halicarnaso, Crisóstomo de Prusa, Aristoxeno, Flabio Filóstrato o Plotino; o Roma Catilius, Julios Vestinus o Plubius Syrus y Terencio Mauro, etc. De todos estos autores podrían ponerse ejemplos visuales que los ilustran como evidentes antecedentes de la actual poesía visual. Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Toda esta evolución –reclaman sus estudiosos– es ignorada en muchos volúmenes de Historia de la Literatura y, por lo tanto, no considerada por el público ni los lectores. Cózar vincula un momento cumbre de las formas extravagantes de la literatura con la estética manierista, aunque anteriormente siempre hubo exitosos experimentos con las letras, pero la deliberada emancipación del natural, la realidad o la verosimilitud –no siempre bien vista– defiende que propició al artista la creatividad idónea para una creación cuantiosa y célebre. En el período Barroco los precedentes afloraron, se reconsideraron y potenciaron.

Existe una relación entre el Barroco y las Vanguardias como dos épocas en las que los artistas encuentran cabida en más de una forma de expresión, las manifestaciones del

arte se desarrollan conforme al propósito del arte por el arte; el teatro barroco, por ejemplo, aglutina música, danza, escenografía, etc., otorgándole a todas las disciplinas una importancia fundamental que bien podría parangonarse con la filosofía de la empresa teatral de Diaghilev. En el ámbito exclusivamente poético el caligrama encuentra en las Vanguardias eco y prolifera. El inicio de la poesía figurada –caligramas– en verso se atribuye a los poetas griegos Asclepiades de Samos, Sotades o Simmias¹⁰ de Rodas, hacia el año 300 a.C. del cual se conservan tres caligramas *El hacha*, *Las Alas* y *El huevo*. La lectura de este tipo de poemas se asemeja a la lectura de la pintura o el dibujo pues ha de hacerse un ejercicio profundo en busca de las direcciones, ritmos y conforme a los movimientos que el poeta transcribe, no sólo semánticamente, también con la propia disposición de las palabras que dibujan la imagen. El caligrama *El huevo* tiene que leerse alternadamente, el primer verso y luego el último, el segundo verso y luego el antepenúltimo hasta terminar en el verso central. Parece que la inscripción de *Duenos* –del siglo IV a. C.– grabada en un vaso en espiral y que exige una lectura alterna y de derecha a izquierda, podría ser antecedente del juego visual de la poesía artificiosa que se repite constantemente. (Fig. 72, 73)



72.

Simmias de Rodas, *El Hacha*, 300 a.C.

Contemplando las formas ingeniosas de la poesía, de una época u otra, hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre los lenguajes que, como mínimo, son dos: icónico y verbal, aunque también puede participar en su aspecto visual el lenguaje musical, fonético, matemático, etc. Éstos se entrecruzan y forman una especie de metalenguaje que opera de manera diferente a la poesía exclusivamente verbal. En el estudio de un poema visual hay que considerar toda la serie de elementos funcionales tales como el uso y disposición tipográfica, el color o su ausencia, el empleo del espacio y el soporte, la inclusión del diseño gráfico, fotografías, dibujos, partituras, el collage

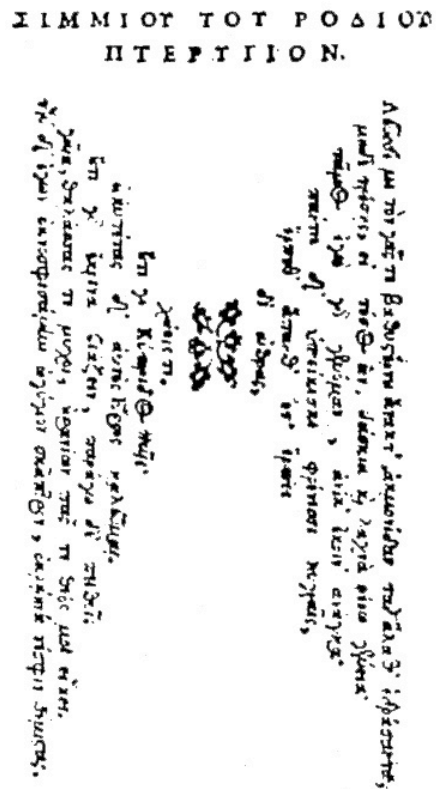
¹⁰ Miguel d'Ors, *El caligrama de Simias a Apollinaire*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1977.

y otros componentes plásticos que pueden crear caligramas, pictogramas, ideogramas, poemas objeto, etc. En general, lo verbal y lo icónico convergen en un arte sincrético que da preferencia al carácter plástico y no discursivo de la poesía creando una zona sin restricciones; es decir, hay que leer y contemplar esta literatura como un objeto visual, como pintura o dibujo.

Dando un salto agigantado en la historia de la poesía, y porque resulta imposible hacer un repaso de cada época y sus representantes, se llega a un momento clave en la evolución de la poesía visual occidental que se produce con los caligramas de Mallarmé y posteriormente Apollinaire y Vicente Huidobro, quien reactiva de nuevo el género que había sido olvidado durante algún tiempo.

El arranque de las nuevas formas visuales en poesía se produce de forma espontánea y metafórica con *Una jugada de dados* de Mallarmé. La página doble del texto, espacio en el que los dados hubieran rodado dejando una estela de palabras, presupone la ruptura del discurso lineal imperante: es necesario contemplar las páginas de forma íntegra, apreciando el valor de los componentes de la misma como una representación plástica. Los silencios del blanco, las diferentes direcciones que toman las líneas de verso y su prolongación, las mayúsculas o minúsculas, la diversidad de caligrafías, las letras que se agrandan y se achican según expresen el motivo principal o los secundarios, etc.. El texto de Mallarmé, publicado en su primera versión en 1897, se convertiría desde muy pronto en hito, referencia y punto de partida de muchas corrientes literarias y artísticas del siglo XX. Mallarmé incorpora el silencio al poema haciendo que los ritmos no sean sólo sonoros sino también visuales; abre la escala de la poesía a la confluencia del código lingüístico con el visual y funda la abstracción poética, secunda el encuadre cubista y las múltiples perspectivas. Con su ideal de la página en blanco confiere una herida mortal al itinerario de valor azar artístico en el ejercicio literario. Al ser la poesía se vincula conceptualmente con la ar

La perspectiva cubista secciona y desarticula la continuidad del plano visual. La dispersión del texto en el plano visual fragmenta la secuencia de la lectura. En ambos casos se trata de artificios mediante los cuales se implanta en la obra el quiebre de un sistema



73.
Simmias de Rodas, *Las Alas*, 300 a.C.

monolítico de construcción del sentido. Se saca partido al choque que supone introducir el silencio de la imagen visual en el seno del texto verbal. La diversidad en el modo de acceder al texto es a fin a la lectura que pueda realizarse de partituras musicales o coreográficas.

PARTICULARIDADES DE LA NOTACIÓN POÉTICA

El hombre oye e intenta emular sonidos que pudieron ser el origen del habla. Los primeros signos que sientan las bases de un código escrito nacen también fruto de la imitación de lo visual. Progresivamente, según en qué período, el signo se depura, evoluciona y prolifera como medio de comunicación escrito; la caligrafía se aparta de lo iconográfico y el signo se sintetiza y simplifica hasta ser portador, únicamente, de valor semántico, lejos de la plasticidad original. Las exploraciones en lo escrito, con o sin propósito poético, reflejan ese instinto de imitación que en algunos casos se emancipa de la realidad alcanzando la abstracción, tan contemporánea como prehistórica.¹¹ En esta época – Paleolítico – las piedras con insinuadas formas de animales o figura humana, a veces tienen incisiones: signos, círculos, cuadrados, líneas, cruces, etc., que bien podrían parangonarse con caligramas, laberintos o igualmente piedras usadas como soporte de un cometido artístico. Cózar o Cirlot debaten sobre la relación exacta que este ejercicio tiene con el origen preciso del caligrama y su condición figurativa. Aquí, y desde el punto de vista pictórico, interesa conocer esta inquietud permanente del individuo ante la necesidad de crear, comunicar, expresar y dejar constancia gráfica –registros– de dichas inquietudes. Por supuesto, todo ello son «sistemas embrionarios» –como lo llama Cózar– que a la postre se desarrollarán. Otra discusión permanente es la intención estética que gobierna esta disciplina y cual sería su nivel de consciencia. En el debate racional hay diversas teorías pero de forma instintiva, llevados por el subconsciente, la condición humana siempre va a decantarse por el objeto que se aproxime a la estética de la belleza, incluso de la paradójica belleza de lo feo. (Fig. 74; Lám. 53)

El caligrama es una forma de la poesía que rompe con la disposición convencional de los versos estructurándose los mismos según la intencionalidad de un dibujo concreto. La Real Academia Española lo define como «escrito, por lo general poético, en que la disposición tipográfica procura representar el contenido del poema.»¹² La evolución del caligrama se desarrolla también en los parámetros de lo figurativo o abstracto, representativo o conceptual; en él lo verbal deja paso a lo iconográfico. Cuando un poema se cuelga en una galería reclama automáticamente la presencia de un espectador, no de un lector. Sin embargo, cualquier amago de caligrafía en determinados lectores ha de ser, por encima de todo, informativa. Las disciplinas en las que haya sido educado el espectador condicionan su interpretación: inteligible, visual, o ambas. Pero en todo caso, colgar un poema visual predispone y lo hace susceptible de ser contemplado. A lo largo del siglo XX la evolución de la poesía visual, las demandas sociales que abogan por una influencia notoria del diseño que satisface a una sociedad que, a su vez, solicita imágenes, favorecen el desarrollo de las disciplinas –en este caso la poética– hacia lo plástico. Los poemas de Huidobro se expusieron en salas de arte y en la Edad Media las partituras o los libros se componían con ilustraciones –miniaturas– para ser contempladas –no sólo leídas– luego la intención y la

¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, Barcelona: Labor, 1970, p. 32.

¹² Real Academia Española, *op. cit.*

demanda iconográfica es un denominador común; el emblema, por ejemplo, nacen en el siglo XVI, inspirado en Grecia, en un intento de que el adoctrinamiento moral llegue a todo el pueblo; se elaboran unas viñetas, que deleitan visualmente, acompañadas de un breve texto explicatorio, el cometido es transmitir reglas de conducta útiles al género humano. (Fig. 93–96)

La ilustración –en el sentido de instrucción o adoctrinamiento, como comunicación– iconográfica es una constante desde que el hombre inicia su andadura en el camino de la expresión gráfica, con las particularidades y el desarrollo propio de cada generación.

José María Bardabio¹³ tiene una reseña interesante sobre los libros y el papel representado por las ilustraciones en el contexto de una página en blanco, con letras, texto, e imágenes que lo acompañan. Puede suceder que ilustrador y escritor sea una misma persona o no. El desarrollo de este tema sería extenso, de modo que sin detenerse en ello, solamente a modo de esbozo, se hace una referencia, ya que hay algunos aspectos que deben comentarse por estar en la frontera del tema que ocupa este apartado.

Miró es un ejemplo representativo, en *Le lézard aux plumes d'or*¹⁴ su intimidad con la poesía se manifiesta de forma desdoblada y en una nueva modalidad, pone imágenes a su



74.

René Char, guijarro pintado, s.f.

¹³ José María Bardabio, *op. cit.*

¹⁴ El texto de *Le lézard* proviene de otro realizado desde 1936, durante su estancia en París cuando separado de su familia y con dificultades para pintar, Miró empieza a rellenar un cuaderno de dibujo con una serie de escritos poéticos en los que trabaja hasta 1939.

poesía, o poesía en su pintura. *L'été* destaca por su disposición gráfica sobre la página, la palabra a modo de líneas, la selección del soporte, con un sol enmarca firma y título, y concluye con una luna. Hay otros grafismos y motivos, que junto con el tamaño de la hoja, lo hacen estar listo para enmarcar. Pero lo que más interesa es el análisis de la caligrafía que es la que determina la imagen del texto, transformando así las letras en elementos compositivos del dibujo, líneas con formas determinadas, descontextualizadas, que funcionan como las líneas y estructuras de un cuadro o un dibujo, la espontaneidad de lo manuscrito le confiere un gesto atractivo. La *c*, por ejemplo, en espiral, el palo de la *t* que cruza la *l* hasta llegar al dibujo de la luna, son ejemplos de ello. (Fig. 75)

El rastro de lo pictórico en lo verbal reconduce a *Le lézard* auz plumes d'or, puesto que en esta obra el material plástico y el verbal provienen de una misma mano en más de un sentido: el texto poético está escrito a mano por el pintor. La función visual de la caligrafía parece introducir un mayor grado de indefinición en los límites que atraviesan lo que en principio es una obra escindida. El individuo no sólo es el responsable de los dos tipos de texto, sino que uno de estos parece volcarse sobre el otro e invadir, no ya su espacio, también sus atribuciones. En *Le lézard* la caligrafía no se emplea de manera arbitraria, se calcula de manera consciente para llevar a cabo tal invasión, para que sea apreciado el valor significativo de su apariencia, de su disposición en la página, de las formas del significante. Pero lo cierto es que la diferencia entre la función plástica de la caligrafía y de la topografía es sólo de grado, como sucede en la larga tradición del caligrama. La forma y la deformación de la letra es inseparable de su significado, de su ser signo.

La imagen visual del texto se lee paralelamente, en contraposición o en conjunción, al sentido del texto como tal pero, como antes se advirtió, no se confunde una lectura con la otra, coexisten en tensión. La imagen sólo adquiere una posición hegemónica cuando logra suplantar al sentido, cuando éste ha sido borrado. La tipografía es en general más legible que la caligrafía, por lo que la apariencia superficial de la segunda llama más la atención y el sentido puede quedar más diluido.

Mientras la palabra se alza con una significación que le es propia, ésta es irreducible a la imagen. Y cabe entender la ilegibilidad del texto en más de un sentido: la discontinuidad semántica, la falta de lógica y de referencialidad hacen también que un texto sea ilegible, en tanto no se pueda interpretar o extraer de él significado alguno.

Para experimentar con las posibilidades de superposición de los planos visual y verbal hasta sus últimas consecuencias y significar la confusión, Miró se ve obligado a deformar la letra hasta que ésta ha dejado de serlo.

El dibujo sobre el papel de las formas sígnicas de la escritura, adoptando éstas el máximo protagonismo, es la característica que define a los letristas, en los que la letra adquiere corporeidad, poseedora de ejes imaginarios a través de los cuales gira, se dobla, cambia de tamaño, tipografía y color. El poema tiene una forma pictográfica. La poesía deviene dibujo.¹⁶

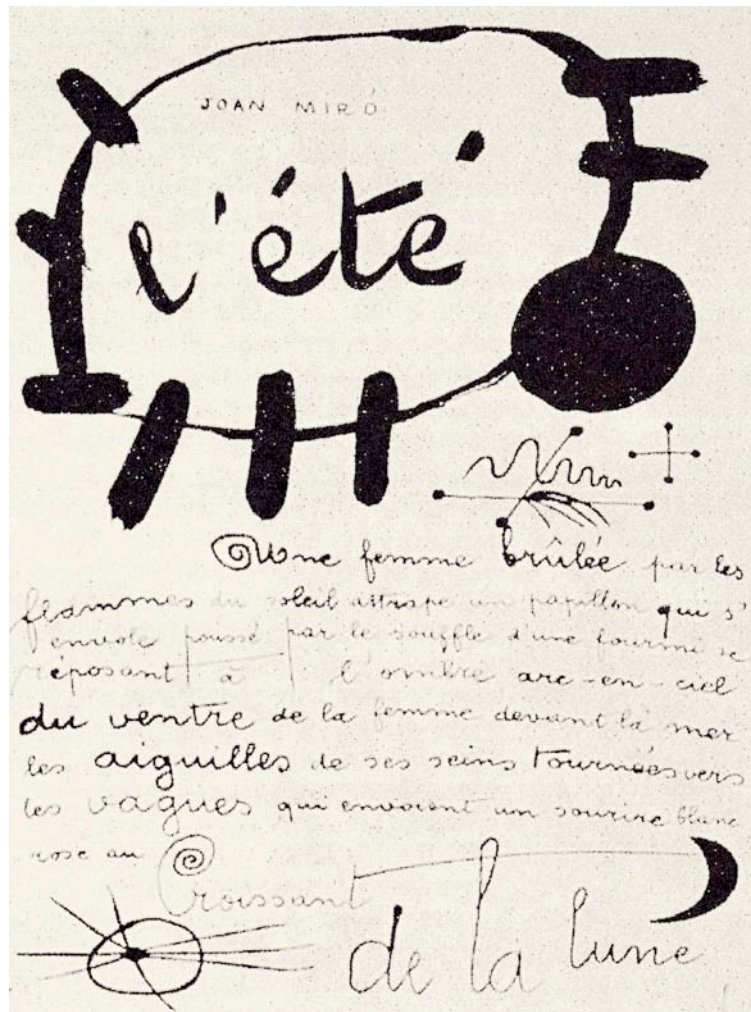
El letrismo comparte con la vanguardia la desconfianza en el lenguaje, rechazando la supremacía del significado y otorgándole al grafismo la autonomía que desencadena un

¹⁵ Es un poema como los del cuaderno que se encuentra en una hoja de papel separada.

¹⁶ Marisa Casado, *op. cit.*, p. 538.

interés visual mayor; la poesía «reside en las letras».¹⁷ Surgen composiciones abstractas, letras desgarradas, cortadas o invertidas que impiden la lectura e inducen a la contemplación y que, incluso la descomposición, se traduce como una consciente composición premeditada. Muchas veces los soportes gráficos son inusuales, retomando instrumentos propios de eras pasadas: piedras, pizarra, roca, etc., o se posiciona en el lienzo con la conciencia de cuadro próximo a la pintura.

El llamado collage poético trabaja, además del poema, la composición de la página con fotografías, recortes, trozos de libros, anotaciones manuscritas integradas con el conjunto, subrayados, tachones, veladuras, transparencias de papeles de menor gramaje, superposiciones, texturas de las huellas de superficies arrancadas, etc. Este es el punto álgido en el que lo que hasta ahora han sido simples registros de la creación –superposiciones casuales y, muchas veces, casi siempre, ignoradas–, lo que supone un avance, más que en las



75.

Joan Miró, *L'été*, 1937.

¹⁷ Felipe Muriel, «La neovanguardia poética en España» en *La imagen en el verso*, Biblioteca Nacional, Madrid: 2008, p. 56.

posibilidades estéticas, en la capacidad del artífice y del espectador, el cual es capaz de aceptar que los lugares del arte son infinitos. (Lám. 32)

Surge así la siguiente pregunta ¿hay que considerar esos garabatos, que componen con las ilustraciones, como una parte del texto o como parte de la imagen? Qué es la caligrafía desvirtuada ¿texto o imagen? Tal vez ambos conceptos unidos –lectura– contemplación– y una lectura de conjunto, conforman todo un interés plástico. Lo mismo sucede con la notación musical, es otra de sus afinidades: en todas estas disciplinas la descontextualización de su escritura induce a la plástica. Se trata, en fin, de descontextualizar los signos, la grafía y las formas, y tener una mirada de conjunto sobre la pieza que se presenta y ser capaz de leer en ella lo explícito y lo implícito. En el salto de lo legible a lo ilegible está la desarticulación de la discursividad. Los garabatos de *Le lézard* pueden ser el resultado de una colisión de los sistemas que pone de relieve la frontera común que de paso arrasa con toda capacidad de representación.

Los intentos por experimentar las posibilidades de la riqueza plástica de la palabra –que sin duda son muchas y muy atractivas–, de su grafía como trazo de dibujo, su vuelco sobre la pintura componiendo con elementos caligráficos hermanados con cualquier otra forma puramente pictórica, y por el deseo del poeta de expresarse en los parámetros de la plástica, es decir, por un deseo o necesidad personal de traspasar los límites de su disciplina, puesto al servicio de un momento histórico determinado y en un periplo cultural también específico, impulsa al artista a deshacerse de la etiqueta por la que se le hubiese clasificado hasta el momento. En definitiva, la suma de muchas circunstancias dan lugar a lo que Cózar llama *formas difíciles del ingenio literario*. Él señala que en los finales de cada período esta inquietud se acentúa. Desde un análisis historicista podrían deducirse las causas. Desde la perspectiva pictórica, artística e interdisciplinar, según lo expuesto en los capítulos precedentes, la filosofía de vida de cada artífice –sofisticada, íntegra y visceral– ordena sus inquietudes canalizadas por más de una disciplina. En todo caso, siempre son modos de expresión, experimentos con referencias de épocas pasadas en las que hubo ese mismo intercambio, y como todo lo experimental conduce a la prueba y al abismo de los posibles resultados. Las pinturas–poemas son el resultado más pictórico de dichas exploraciones. La tensión entre los sistemas de representación está diseminada por todo el cuadro y cada sistema configura el límite de la legibilidad del otro.

La poesía sustituye la ilusión por la alusión. La palabra no cumple en los cuadros de Miró la misma función que tenían aquellas cabeceras de periódicos pintadas como *collages* simulados en los inicios del cubismo, ni la que tuvieron la que de verdad era un trozo de periódico pegado. Aquellas palabras, o fragmentos de palabra, apropiados por el cubismo podían ser leídas como documentos de referencialidad, como pedazos del mundo. Las de Miró están siempre enunciadas desde una mediación poética, a través de una sensibilidad y una imaginación que procesan la conexión con la realidad hasta hacerla casi irreconocible, al igual que ocurre con la pintura a la cual acompaña. La visión poética no se reduce a una deformación del mundo o del sentido, sino a su metaforización: la representación pasa de ser figurativa a ser figurada.¹⁸

¹⁸ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 140.

Otro aspecto considerable es la sustitución en la obra pictórica del objeto a representar por su palabra, aquélla que lo designa o la palabra o la letra que figura en el lienzo como elemento compositivo y conceptual, semántico y visual. Por medio de la palabra en el cuadro se menciona aquello que no está presente pero que trata de evocarse. Las letras funcionan como manchas en el cuadro. (Lám. 87)

Algunas características de esta forma artificiosa de poesía y notación:

- Rompen en parte con muchos de esos elementos tradicionales, al librar a la palabra de sus grafemas y al concentrarse en los elementos formales, visuales y fonéticos para, de esa manera, poder liberar su dinamismo.
- Eliminación definitiva de la sintaxis lógico-discursiva, por la abolición del verso y por una conversión de las palabras casi en ideogramas.
- El aspecto de las palabras en la página y los juegos de analogías –no tanto semánticas como visuales– que se establecen entre ellas son la base de los poemas concretos.
- El poeta busca o no una duplicación tautológica del significante, a la manera de los caligramas o la poesía concreta respectivamente, sino la creación de objetos autónomos, cada uno de los cuales establece sus propios códigos.
- En la poesía concreta el yo poético ha desaparecido: rara vez un poema concreto suscita en el lector la pregunta «¿quién habla?». Los poemas comunican su propia estructura.
- Los accidentes son considerados desde la estética como elementos compositivos y permanecen y se muestran igual que los signos de otros sistemas de notación, ya sea musical o coreográfico.

ANALOGÍAS Y CONTRASTES

Las imágenes que resultan de los sistemas de notación son sorprendentemente afines, aún a pesar de los contrastes que determinan las particularidades de cada lenguaje; las aportaciones que procuran la valoración de las *piezas menores del arte* son infinitas y apreciables, incluso, cuando las imágenes no respondan a manuscritos –pues como se advirtió en el proemio no siempre se ha logrado acceder a los originales, y las reproducciones carecen de datos que merecerían también comentarios y análisis– que, siempre e indiscutiblemente, gozan de un valor añadido por su relación directa con el artífice.¹⁹

El análisis de las imágenes se articula conforme a las tres disciplinas, música, danza y poesía, atendiendo a las formas y estructuras que se repiten en cada sistema de notación

¹⁹ Quisiera dejar constancia de una imagen específica hallada en el *Museo de Artes Escénicas A.A. Bakrushin*, en Moscú. Un ejemplar original del *Método Coreográfico Feuillet* se encuentra en los fondos de la Biblioteca. Tuve oportunidad de trabajar con él y analizar cada una de las ilustraciones del manuscrito mas el importe que me pedían por una buena reproducción era completamente inasequible al presupuesto de este trabajo. Los facsímiles no alcanzan un ápice de los matices de aquellas imágenes que aportan una riqueza expresiva inimaginable; sobre ella asiento mi decisión de usar este sistema de notación como uno de los ejemplos más objetivos y representativos de las analogías propuestas en la Tesis, consciente de que existe una desventaja para quienes sólo se acercan al *Feuillet* a través de mis láminas en lugar de poder contemplar dicho original.

como reflejo de una forma aprehendida en muchas ocasiones desde la antigüedad, pues estas estructuras son las mismas que las que la ciencia emplea en sus esquemas y láminas de representación o, incluso, que las propias imágenes tomadas del natural.

Se da una división de líneas, distribución analógica en la página, representación del movimiento, alejamiento de lo semántico, combinaciones de letras aleatorias o intencionadas, soportes gráficos inusuales retomando, en muchos casos, el instrumento propio de eras pasadas, transparencias y veladuras, accidentes que se respetan procurando ver en ellos un valor atractivo y estético, etc. Entonces las imágenes se analizan conforme a:

AFINIDAD EN LAS FORMAS

Se percibe una sorprendente aproximación de formas en diferentes períodos, con un mismo patrón como estructura básica de la notación. Por ejemplo, la línea básica circular de las partitura coreográfica del sistema *Feuillet*, concretamente fragmentos de *Menuet D*

a Piet Mondrian bailando
al woogie-boogie
al bongie-woogie
con elegguas al Haig
a la Cigale
en los tobillos
cajas huesos botellas al Cotton Club
con campanillas
hambú de las Antillas
frascos llenos de piedras en las muñecas al Chori otra vez
a Nueva Orleans
a La Habana al Tin Angel
quijadas de caballo de la Costa de Oro al Riverside
a Congo Square del Congo a Virginia
de Nigeria a Río

triángulo banjo cueros del centro negro al Saint Germain
de Río a Recife
con cajas de tabaco del río con cascabeles al Tabou
al Eddie Condon los reyes sometidos con castillos de plumas
al Central Plaza las mejillas tatuadas con pulseras de oro al Caméléon
al Stuyvesant Casino inmóvil como un río apiritual/spiral al Half note
al Jimmy Ryan's wasn't dat a wide ribber al Cafe Bohemia
al Ember's flechas rojas, minúsculas al Nick's
al Voyager's room al Society
al Composers al Cafe Metropole
al Savoy ballroom al Birdland
al Apollo Theater al Carnegie Hall
al Ecole Juillard

'exaudet cuyo modo de lectura se realizará siguiendo el mismo ejercicio de espiral, circular y con radios como en *Acróstico a los Señores Comisarios, Laberinto* –de Claude Rogemont–, un cartel anónimo del siglo XVIII, *Feulles Filles a Chapultepec* –de Vicente Huidobro–, como una *Piedra Negra*, *Espiral Negra*, *Mundo con letras* –de Brossa–, o los pemas musicales de Juan del Vado. Los grafismos de Feuillet se reducen a líneas semicurvas, de diferentes longitudes, terminadas en puntos que informan sobre la distribución de los bailarines por el espacio, sus pasos y movimientos. Una línea continua hace el recorrido de cada una de las fracciones de los pasos. En *Como una piedra negra*, existe una sugerente distribución de grupos de palabras, que unida por una línea continua, imaginaria, daría un resultado sorprendentemente a fin a las notaciones. La tendencia circular puede estar relacionada con el título y la obra, como es el caso de *Espiral Negra*, o ser simplemente libre elección del autor. El poema *Como una*



77.

M. Magnuy, fragmento de notación coreográfica de *L'Allemande*, 1765.

*pedra negra*²⁰ dibuja un anillo que simula la tridimensionalidad del espacio por medio del contraste entre las mayúsculas de la franja derecha y las minúsculas de la izquierda, lo cual produce la ilusión de profundidad. En el centro del círculo queda un espacio en blanco que proyecta un hueco cilíndrico hacia el vacío. *Espiral Negra*, se refiere al movimiento y al ritmo en espiral. La composición sugiere asociaciones astronómicas, y sigue exactamente la misma estructura que algunas composiciones de Miró con un grafismo completamente desvinculado de la caligrafía, o las de *máscaras* de Nijinsky cuyas líneas y trazos curvos, limpios, envueltos o matizados, recuerdan las aportaciones de Feuillet.

Nijinsky fue un estudioso afanado de los sistemas de notación –conoció y se acercó a las imágenes de Feuillet–, así como del carácter cerrado de las composiciones, es decir, quiso que en sus coreografías nunca hubiera cabos sueltos por parte de ninguna de las disciplinas participantes, su trabajo plástico refleja esa tendencia constante e insistente a lo circular. Las partituras del sistema *Ars Subtilior*²¹ sustituyen la linealidad del pentagrama por uno también circular o con forma de corazón. (Fig. 76–79; Lám. 99)

COMO UNA PIEDRA NEGRA	
sobre la cal la sombra	SOBRE UNA PIEDRA BLANCA
anil de los jardines	COMO FIBRA DE VIDRIO
en los sonoros patios	TAPANDO UNA VENTANA
las letras se repiten	HERRERÍA BARROCA
formando una cenefa	SOBRE LA CAL LA SOMBRA
(las palabras son muros)	COLORES DILATADOS
la espiral de la frase	HIERROS ENTRELAZÁNDOSE
al fijarse, una cúpula	ARABESCOS HERÁLDICOS
la página, una sala	DOBLE QUE EL SOI. DESPLAZA
(el palacio es un libro)	SOBRE CAMPO DE CAL
a la vez piedra y letra	ESCRIBIENDO LAS ARMAS
pensamiento y soporte	ENTRE CUERDAS LAS LETRAS
armazón y sentido	SI SOBRE LOS MUROS BLANCOS
la escritura va armando	LOS DIBUJOS CAMBIAN
edificios de signos	REVERSO DE LA LUZ
las letras se repiten	PARA MEDIR EL DÍA
el palacio es un libro	
la exactitud del agua	

78.

Severo Sarduy, *Como una Piedra Negra*, 1974.

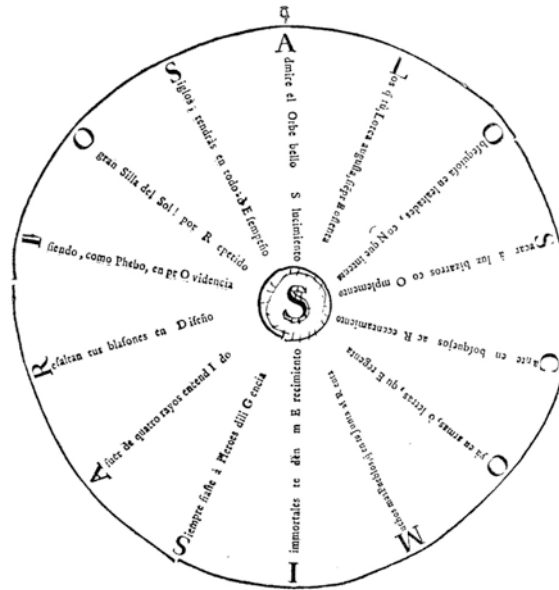
²⁰ Severo Sarduy, *Bing Bang*, Barcelona: Tusquets, 1974, pp. 42–43

²¹ Algunos investigadores lo consideran el sistema de notación *Ars Subtilior* (Avinón, 1350-1400) como una ramificación del sistema *Ars Nova*, otros como una evolución. Se caracteriza por ser una notación artificiosa, compleja, rítmica que usa y diferencia sus notas –neumas– con el color. Sus máximos ejemplos son el *Código de Chantilly* de Baude Cordier y de Módena. Nors Josephson, «Ars Subtilior», *N. del A.*, S. Sadie y J. Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001.

Llegados a este punto sería conveniente hacer una breve reflexión sobre tal evidencia. La exposición de las afinidades o similitudes que existen entre estas dos figuras no quiere decir que una tenga nada que ver con la otra. Ambas pertenecen a épocas diferentes, a disciplinas distintas y es muy probable que el poeta no conociera, ni siquiera, la existencia de las notaciones de danza de Feuillet, algunos, como Nijinsky²² sí. Sin embargo el parecido y la atracción que ambas despiertan y las afinidades de estas con la obra plástica de pintores como Miró, el trazado de su grafismo, justifica el interés de un artista por las otras piezas: poética y coreográfica o musical, pues encuentra continuación y empatía conforme adecuando a los modos de hacer de la pintura y el dibujo.

En resumen, en las representaciones se repiten una serie de elementos conforme a un orden determinado: estructura, ritmo, continuidad de la línea, etc. Resulta imposible

A LOS SEÑORES COMISSARIOS,
y al Author, ofrece un Murciano, aficionado de la Ciu-
dad de Lorca, este bi-circular, céntrico, y bi-forzado
SONETO.



79.

Acróstico a los comisarios de las fiestas de proclamación de Carlos III en Lorca, 1759.

²² En el capítulo doce, que versa sobre los sistemas de notación coreográficos se volverá a tratar la figura de Nijinsky y su empeño por definir un sistema de notación. La enfermedad Psicológica del bailarín también influyó de forma determinante en su caligrafía y sus posibles reiteraciones —casi obsesivas— de gesto y expresión gráfica.

hacer aquí un comentario estricto sobre la representación real de esa coreografía lo cual pondría en evidencia su estructura formal, el orden de sus movimientos y su ritmo relativo a la música que lo acompaña. De alguna manera se asiente que la estructura de la obra queda representada en la notación. Y así, si la notación refleja cada una de estas formas físicas que ordenan la danza, entonces, su afinidad con las otras dos representaciones explica la serie de elementos que todas las disciplinas comparten en lo que al inicio se llamó *Universo Creador* común.

Sin ánimo de redundar en los análisis hechos nótese las repeticiones de formas en las siguientes ilustraciones: la verticalidad acentuada por la disposición de las palabras, la caligrafía oriental o las notaciones indias; el dibujo abstracto o figurativo que hace una línea entre o sobre letras o palabras en los laberintos de Mauro, la continuidad de la misma o el dibujo subyacente en los textos de las cartas donde Víctor Hugo juega con su caligrafía y una línea suelta que recorre el soporte en un intento por vincular, gráficamente, esa construcción semántica; la estructura básica de las *Pirámides Numéricas*, de *Torre Eiffel* de Huidobro o *Pyreinaica* de Ramón de Basterra siendo este último el único que no encuadra la composición en una línea o greca que refuerza la forma triangular; la silueta de la capilla de

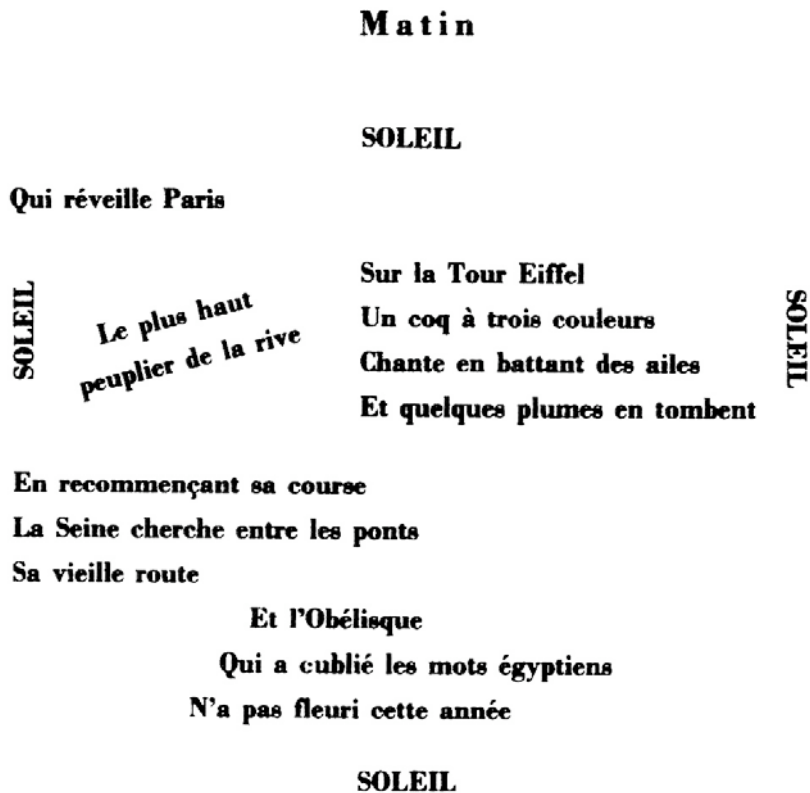


León María Carbonero y la de Huidobro; el *Cartel de Antología Poética* de Giménez Caballero o el *Soneto en Cascada* a Ma Luisa de Borbón donde se repite el mismo criterio de ramificación de datos que parten de un núcleo común; el árbol de Alfonso López Gradolí y su homólogo hindú; Piano de Huidobro o Brossa, etc. (Lám. 98)

EL CARÁCTER PLÁSTICO DE LA COMPOSICIÓN DEL POEMA

Podría ser, como la pintura, figurativo o abstracto. Puede redundar en una onomatopeya gráfica dibujando con las palabras y los versos la imagen o escena a la que se hace alusión en el contenido semántico de la obra, caso de *Las Alas*, *El Hacha* o *El Huevo*, de Simmias. (Fig. 72–73)

El huevo es uno de los primeros y más elaborados de los *technopaegnia*: un poema de diez pares de versos –cada par de una unidad métrica más larga que el anterior– configurado de tal modo que representa la forma de un huevo. Su lectura resulta difícil, pues debe realizarse a partir del primer verso y continuar en el último, volver al segundo y de allí al penúltimo hasta llegar al centro, o bien podría leerse a la inversa, desde el centro hacia fuera. Su sentido parece bastante claro: el poema se presenta como el huevo perdido de un



ruiseñor dorio recogido por Hermes, quien ordena sus versos y lo envía a los hombres. Parece que el epigrama tiene un carácter metafórico: el huevo aludiría, en definitiva, al propio poema escrito por Simias, que revela de este modo su afición, propia del artista helenístico, por la metáfora, la alegoría y el simbolismo.

El hacha está formado por seis pares de versos, cada par con una medida métrica más corta que el anterior. Se presenta como una dedicatoria de Epeo, el constructor del caballo de madera de Troya, quien ofrece su instrumento a Atenea, inspiradora de la idea a Odiseo. Este poema es también de difícil lectura: a partir de un eje central, el hacha se configura en dos semicírculos. El extremo izquierdo está formado por los versos pares y el derecho por los impares, de modo que la lectura se realiza desde el filo derecho hacia el izquierdo, y así sucesivamente. Este vaivén –que se traduce en una forzosa lectura de la imagen del poema– es la misma que ha de hacerse cuando se lee–contempla la pintura.

Lo mismo sucede con *Paysage* o *Molino* de Huidobro; La portada de la revista *Reflector* donde las letras van deformándose o amoldándose creando el efecto sonoro de la semántica del título ; otro ejemplo muy claro de la construcción por medio de las letras son los ejercicios tipográficos de Jacques Carelman ; los caligramas de Apollinaire; o la infinidad de imágenes figurativas que pueden ser ejemplos de construcciones gráficas visuales. (Fig. 80; Lám. 92)

La poesía de Mallarmé será el primer testimonio que ejemplifique la nueva concepción de la página escrita y de lo abstracto; página en blanco sobre la cual se arrojan las palabras creando una constelación de signos, simétrica a las estrellas del firmamento que serán blancas sobre negro en el libro, negro sobre blanco. Esas palabras presentan un misterio oculto para ser adivinado poco a poco, pero nunca una muestra directa del objeto en sí, no pintan la cosa sino su efecto. Y los espacios en blanco entre palabras de dimensiones anotadas y adecuadas a cada caso rompen la diferencia entre prosa y poesía.

A propósito de esta abstracción trabaja Huidobro sus caligramas alternando, algunas veces, con fondos pictóricos que refuerzan el aspecto visual. En *Mañana*, la palabra *sol* aparece sin embargo en los cuatro bordes del texto, arriba, abajo, y a ambos lados. Cuatro soles que delimitan un horizonte cuadrado. Un paisaje imposible, estrictamente poético, artificial. Un paisaje ilegible en la medida en que no puede prescindir, para captar todo su sentido, de la percepción visual de la composición en su conjunto. O pueden también ser cuatro reflejos del sol vistos desde la superficie aérea de una parcela. (Fig. 81)

Hay una creciente interferencia de lo visual por tomar el control de la composición del texto y desdoblarse por completo el concepto de imagen que está en juego. Otras veces el poema no se limita a apoyarse en la disposición espacial, sino que reproduce gráficamente buena parte de lo que el texto describe. Tal es el caso de los ya citados *Paysage*, *Torre Eiffel* –que insinúa sutilmente la silueta de la torre– o *Molino*.

En este sentido recoge el legado de poemas como *Capilla aldeana*, (Fig. 43) de su libro *La gruta del silencio*. Pero se ha dado un paso adelante: «El texto no es sólo una ilustración gráfica del contenido del poema sino un suceso estético más completo, un suceso que adquiere su máximo significado en el proceso de su lectura y de su visualización

al mismo tiempo»²³ Podría hablarse de la puesta en práctica de una doble mimesis verbal y visual— que nos llevaría como dice el poema *Paysage*, a pasear «por rutas paralelas». (Lám. 44)

No es cierto, por otro lado, que los dos sistemas de representación empleados disten mucho de regirse por la misma exigencia de fidelidad analógica. Por ejemplo, el esquema gráfico de *Paysage* con el cual se pretende seguir la forma del árbol, la montaña, la luna o el río puede que sea más torpe e ineficaz que la propia palabra que los nombra. Se trata más bien de que, mientras las figuras gráficas pretenden aproximarse a la forma natural de los objetos, los enunciados que contienen no siempre están guiados por el mismo impulso de imitación. Pero, además, este paisaje textual incluye fragmentos que se alejan manifiestamente de cualquier pretensión de verosimilitud, ya sea por hipérbole, como en los de la montaña y el árbol, o por su existencia estrictamente poética. Éste es el caso del fragmento que no imita un objeto, sino que cita un texto, puesto que hace funciones de letrero en el paisaje: «No jugar/ en la hierba/ recién pintada.» El desplazamiento semántico que tiene lugar en esta supuesta prohibición deriva de una estrategia característica del



82.

Juan del Vado, emblema musical.

²³ René De Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 74.

creacionismo y deja traslucir la intersección entre palabra, objeto natural y una pintura que aquí no es sólo la asociada con la imagen plástica, sino también la de la palabra pintada en el letrero y la que se extiende sobre el objeto. Huidobro desobedece la prohibición y juega con la confusión entre lo nombrado, lo pintado y lo real.

Son imágenes poéticas construidas con palabras, dentro de otra imagen poética, construida también con palabras, que el poema dibuja en la página. Pero el desdoblamiento es sólo aparente. Estos dos sistemas de imágenes, de la designación y del diseño, se superponen físicamente, pero no en la lectura, pues según Foucault «el caligrama nunca habla y representa al mismo tiempo.»²⁴ Es decir, probablemente, cuando el espectador está delante de un caligrama, donde la forma del dibujo que construyen las líneas de palabras es tan clara y evidente, ésta, de alguna manera, capta su atención para que después de contemplar la forma plástica se repare en el contenido lingüístico, es decir, se inicie la lectura.

Con el llamado poema-pintura Huidobro llevó aún más allá del caligrama su alianza estratégica entre poesía y pintura, y en 1922 expone, como si se tratara de obra plástica, una serie de trece trabajos. Algunos de ellos ya nombrados son auténticos dibujos, otros como *Piano* y *Marina*, no pasan de ser textos de disposición tradicional escritos sobre superficies pintadas con motivos relacionados con el tema.

Mañana, en cambio, que en la versión pintada se reprodujo como un cielo de letras blancas sobre fondo azul, es aún más desestabilizador que *Paysage*, porque no se le puede atribuir una iconicidad tan clara. Es un poema hecho de sugerencias e insinuaciones, tanto en sus enunciados verbales como un despliegue gráfico. De entre todos los ejercicios de escritura pictórica de Huidobro, éste es quizás el que concede al espacio vacío un papel más decisivo, hasta el punto de que se impone sobre la palabra.

De cualquier manera cabe considerar que no siempre el caligrama tiene por qué hacer referencia figurativa ni reconocible, ni tampoco que esto guarde relación alguna con el contenido verbal. Las formas dibujadas con las palabras, como la pintura misma, puede ser completamente abstracta, sin embargo su intención plástica no desaparece. Esto se aprecia con claridad en el diseño de las portadas de las revistas de arte y literatura, o de los libros, que proliferaron por toda Europa y América desde inicios del siglo XX. La disposición gráfica a veces dibuja, otras veces sólo acompaña un icono ya presente.

Huidobro, mediante la utilización de pequeñas flechas en *Molino*, y la numeración de los fragmentos en *Caleidoscopio*, el texto se ordena hasta cierto punto y se orienta al lector. En el caso de *Molino*, que es el que más se ajusta al modelo clásico del caligrama, el esfuerzo fue más lejos, puesto que el catálogo de la exposición incluía una versión ordenada en columna. Éste es el único método concluyente para someter el texto y dirigir la lectura, puesto que las flechas y los números son de eficacia limitada.

La organización circular de *Molino* permite, por ejemplo, que se puedan empezar a leer las aspas por cualquiera de ellas, como sucedía con los ejemplos de forma circular o radial pues el esquema es el mismo. En *Caleidoscopio*, a pesar de la numeración, el título sugiere manejar el poema como un rompecabezas para que su ordenación varíe. En cuanto

²⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 1966, p. 25.

se pone la vista en el centro del poema se empieza a girar alrededor con infinitas posibilidades.

Las repercusiones de esta indeterminación sistemática afectan incluso a la identidad del objeto artístico. Estos poemas pintados se presentan como lo que son, y como otra cosa. Son textos, sin duda, pero la pintura les proporciona un doble marco. Están físicamente enmarcados por la pintura, de modo evidente *Océano* y *Piano*, ya que sin marco no podrían justificar su inclusión en la serie ni colgados como cuadros.

A propósito del juego arbitrario de las palabras, casi abstracto aunque intencionado, al modo de Mallarmé, Huidobro en *Fin*, por ejemplo, el silencio de lo visual lo insinúa marginalmente, de hecho el silencio está literalmente inscrito en los márgenes. Esto no es en realidad un caligrama –dice Monegal– solamente es un ejercicio de diseminación. Obliga a lecturas diferenciadas que han de darse por separado, pero que acaban por confluír en una síntesis en simultaneidad. De modo semejante a lo que ocurre en la pintura, hay una doble operación, de barrido del espacio textual y de conjugación. Entre la secuencia del poema y la palabra silencio se abre un hueco que la palabra *silence* nombra. El repetido movimiento horizontal roto con la verticalidad de un *silence* comienza a introducir el baile de las palabras sobre la hoja de papel, así como anuncia la ruptura con la forma convencional de escribir los versos.²⁵ Este baile de palabras entronca con la danza de los signos en partituras musicales contemporáneas o coreográficas. (Fig. 83)

La neige qui tombe
A blanchi quelques barbes

Les yeux à motié ouverts
Sont des morceaux de verre
Mais il reste encore
Un peu de feu

En arrivant
la mort
Coupe la dernière syllabe
Et tous ceux qui pleuraient
Allèrent se dispersant

Au long du chemin
Il y a des étoiles effeuillées
Et les feux follets
Qui s'éloignent entre les branches
Laissent une odeur de cigare

S
I
L
E
N
C
E

S I L E N C E

83.

Vicente Huidobro, *Fin*, 1917.

²⁵ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 70

Es el silencio de la muerte de la que habla el poema, pero es todavía una muerte aparte, separada de la constancia de un texto legible. Es la muerte en una palabra fuera de la palabra, en un nombre que díselo que no puede decirse. En el nombre del silencio. Es la palabra que está por dos veces, en la frontera del silencio, en su horizonte último. El poema limita literalmente con el silencio.²⁶

Antonio Monegal²⁷ defiende que el tránsito entre lo verbal y lo visual tienen lugar mediante recursos exclusivamente tipográficos. Un pequeño desplazamiento o giro y el significativo lingüístico puede dejar de ser reconocible como tal para servir a efectos visuales. Una de esas maniobras, aparentemente simples pero efectivas es la que organiza el poema *Estanque*, de Juan Larrea.²⁸ La inversión gráfica de las líneas del poema produce la impresión del reflejo de las aguas del estanque. Los datos proporcionados por pequeñas alusiones como la presencia del número 2, por insignificantes que parezcan, recuerda que hay cisnes en dicho estanque. (Fig. 84)

ASIMILACIÓN DE LOS ACCIDENTES Y LAS IMPROVISACIONES DE LA ESCRITURA O EL COLLAGE

No es posible dar unas pautas absolutas sobre los factores que otorgan o no la categoría estética intrínseca a los accidentes en el trabajo de notación. Precisamente porque se trata de accidentes son infinitos, diversos e imprevisibles. Pero se hará una enumeración que clarifique la idea de este punto. Por un lado redundo en los términos analizados respecto a la educación del individuo y su capacidad para apreciar o no determinadas formas no necesariamente convencionales. Por otro lado, los accidentes respetados permiten una lectura mucho más exhaustiva y cercana al proceso creativo, ya que los registros de todo el proceso de trabajo, incluso de los arrepentimientos, serán respetados. Algunos de los accidentes serían: *tachaduras*, que producen manchas y éstas, en el conjunto de la hoja o del soporte, componen favorablemente; *letras mal hechas*, caligrafía rápida y de difícil lectura pero que la convierte más en un trazo de dibujo, quizás una línea, indiscutiblemente plástica y atractiva; *transparencias* de una cara del soporte a otra, por el empleo de una base inadecuada o una tinta, por ejemplo, excesiva. Estas posibles transparencias inscriben formas difusas que tampoco pueden entenderse pero resultan interesantes, contribuyen al conjunto de la obra con un papel secundario y menor protagonismo y, sobre todo, muestran calidades. *Veladuras*, que nacen con la superposición de materiales –podrían ser papeles de diferente gramaje– que transparentan lo de abajo con sutileza, como en el caso anterior. *Cortes manuales* y espontáneos, totalmente gestuales y no premeditados; así como el empleo de trozos de *papel* u *objetos* que juegan con la caligrafía, siendo aquellos, o bien visuales o bien semánticos si se trata de letras, palabras o textos recortados y añadidos con una intención en su significado.

En este caso las imágenes que se han recopilado representan toda suerte de accidentes y en todo tipo de trabajos con finalidad diversa, poemas, collage-poemas, apuntes diversos como los bocetos de los vestuarios de las diferentes áreas de la danza que se han explorado, o partituras coreográficas y musicales.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Id.*, p. 80.

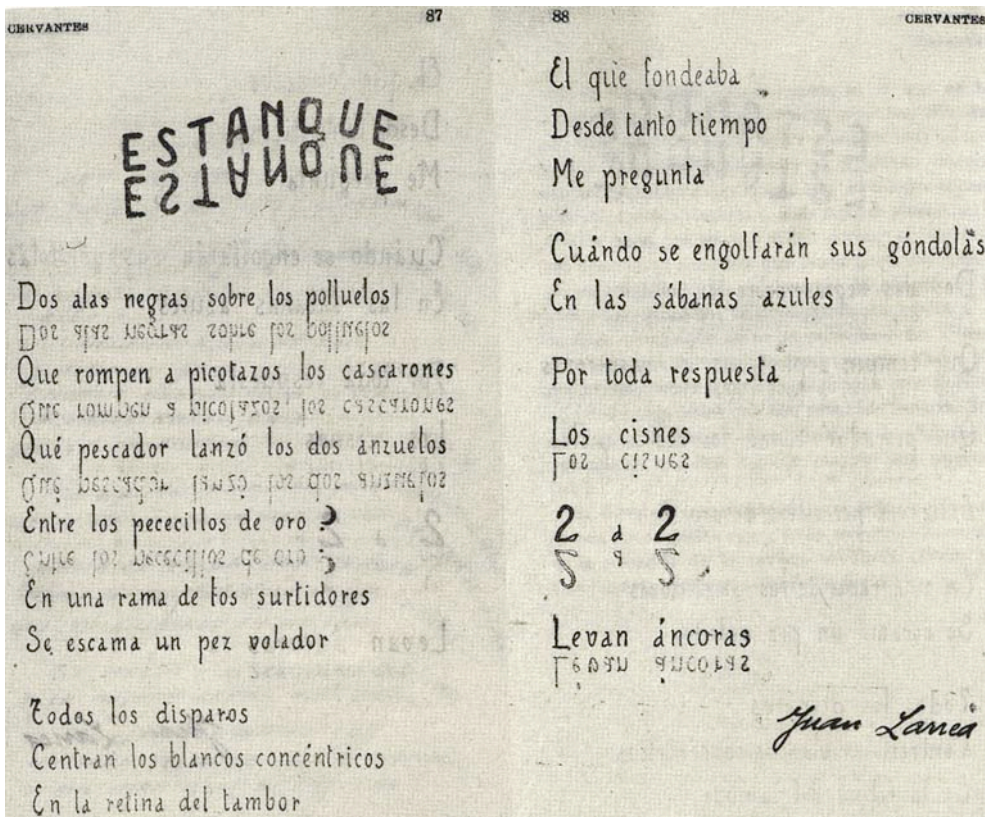
²⁸ Juan Larrea, *Versión celeste*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 72–73.

INTRODUCCIÓN DE SIGNOS DE OTROS SISTEMAS DE NOTACIÓN

Se trata de la combinación apropiada de los elementos representativos de otros códigos en este caso llevados a la poesía, haciendo el poema alusión a esta disciplina así representada o no. Imágenes sugerentes pueden encontrarse en la correspondencia entre los artífices, por ejemplo, entre Erik Satie y Huidobro, Miró, etc. Esta expresión se encuentra lo mismo en los estudios previos como en las obras finales.

METAMORFOSIS O TRANSMUTACIÓN DE LA LETRA

Pinturas como las de Tobey, Miró, Klee o Michaux, trabajan sobre imaginativas perífrasis caligráficas, parangonando cuadro e imagen, devolviendo a la letra la pictografía característica del ideograma de las primeras escrituras, a través de la creación de un sistema de signos, de convención personal. Texto e imagen se unifican, por lo que la escritura recupera el valor pictográfico que tuvo en su origen. No es de extrañar que la noción de escritura en el dibujo se revele particularmente provechosa, pues como sistema gráfico, es fácil comprobar en él cómo la ocupación significativa del espacio depende de una correcta



utilización de la sucesión temporal.²⁹ La metamorfosis de la letra puede ser manual o lograrse con una ruptura reiterativa de la tipografía, logrando imágenes más gestuales o con un esquema influido por la múltiple perspectiva cubista.

Lorca, por ejemplo, con su firma personalizó las infinitas posibilidades de una caligrafía desvirtuada, llevada hasta los límites del dibujo. (Fig. 61)

POSIBILIDADES DE LA CALIGRAFÍA COMO ELEMENTO DE LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA

En todo caso la vinculación entre dibujo o pintura y escritura dependerá de que el primero mantenga un estrecho parentesco entre sus constituyentes, considerando como formas expresivas y aptas de una composición todos los lenguajes y signos de representación gráfica, y que ésta, la escritura, sea capaz de vincularse al conjunto de la obra integrándose con un carácter virgen o desvirtuado.

La caligrafía evoluciona según el tratamiento y la intención del poeta o del pintor hasta transformarse, perdiendo su intención verbal para adquirir una forma plástica que la convierte en la imagen. La caligrafía es la propia imagen pictórica, y las palabras se transforman según su disposición en líneas que esbozan formas a modo de dibujo.

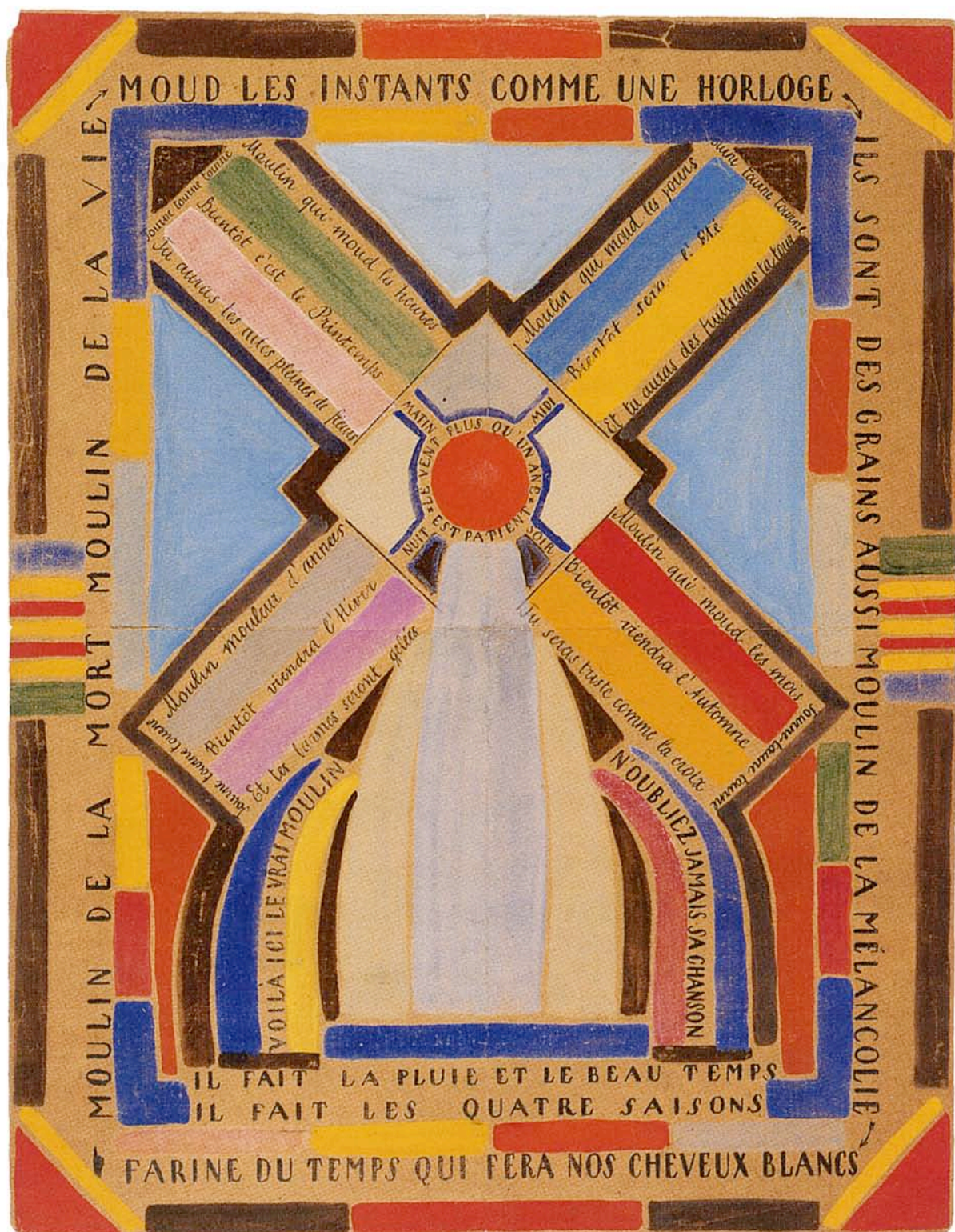
Estas continuas transformaciones del grafismo, así como las leyes físicas naturales que ordenan sus representaciones suponen un punto de encuentro donde confluyen danza, poesía y música con la pintura.

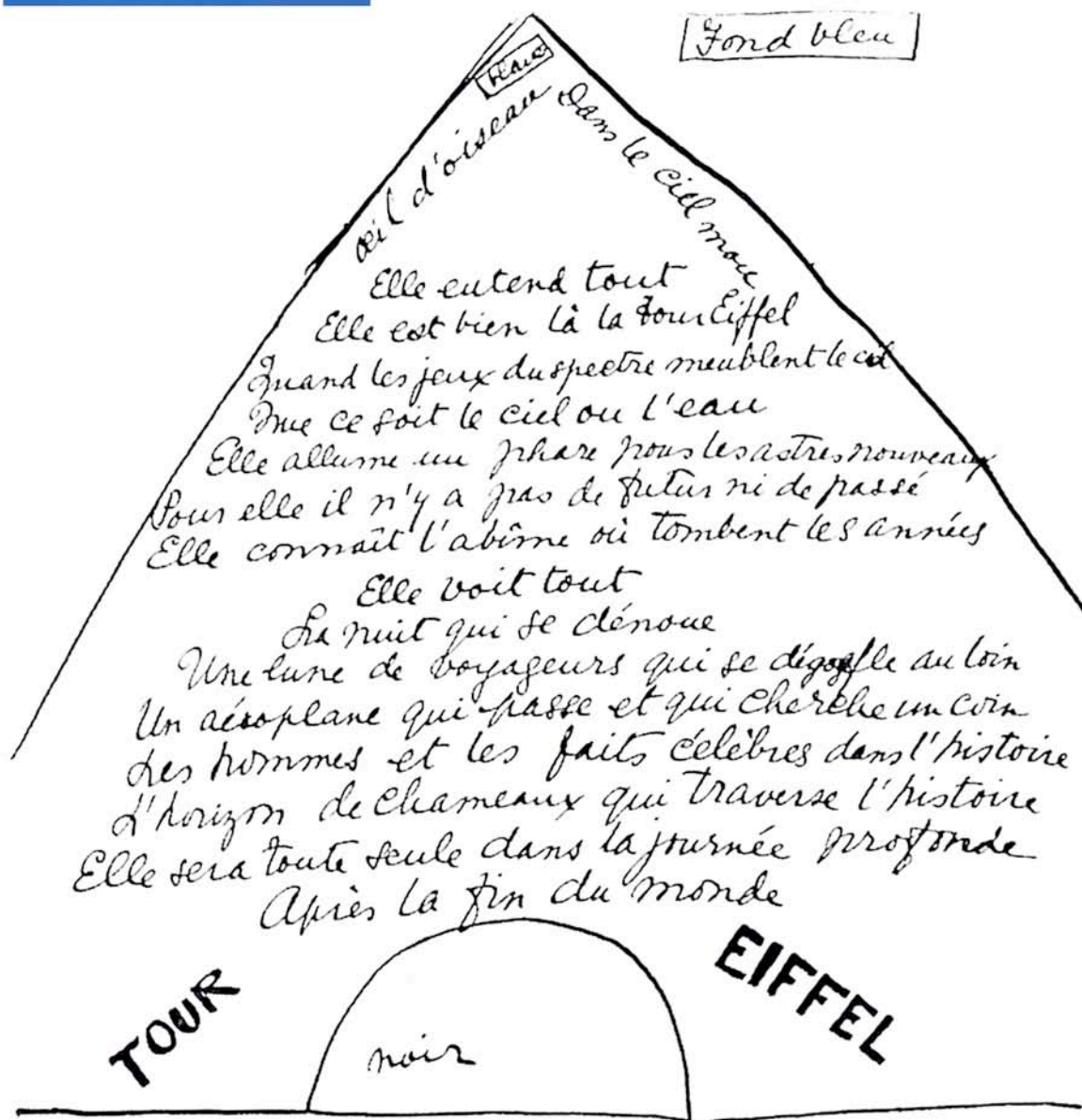
CONDICIONANTES DEL SOPORTE

Las características del soporte que convierten la expresión gráfica en algo –una manifestación escrita– atractivo, particular y con denotadas connotaciones estéticas

La representación gráfica encuentra soporte en infinidad de lugares insólitos, muchos de ellos –piedras, guijarros, pizarra, madera, planchas de barro, etc.– han sido soporte de notaciones desde los orígenes de la escritura. Las Vanguardias lo retoman como novedoso, otros son clásicos e incondicionales, pues el lugar en el que los poemas se manifiestan, generalmente, será el libro y el papel. Lo que sí van cambiando son los medios de difusión los cuales en determinadas épocas y con el descubrimiento de la imprenta, se aceleran, así también la estética gráfica aplicada a la publicidad –carteles en gran medida– y todo aquello que requiera impresión alguna –libros, revistas, invitaciones, catálogos, etc.– se verá influido por la versatilidad de la caligrafía y la letra.

²⁹ Se conocen los vínculos que mantienen escritura y dibujo desde sus orígenes, pero si se asegura que ambas son actividades que implican la ocupación ordenada del espacio es porque hay un buen número de coincidencias en este despliegue. En cuanto al dibujo bien puede afirmarse que la adecuada inversión de tiempo en la toma de decisiones que encadena el trazo, debe necesariamente encaminarse hacia la construcción de un espacio para este tiempo. Espacio que debe contener, a su vez el tiempo desde el que se reconoce la transformación del material; es decir, el tiempo desde el que se tiene el trazo. Sólo así el dibujo será algo más que las palabras contenidas en la intención y su orden sustituirá el dispositivo secuencial característico de la sintaxis verbal.

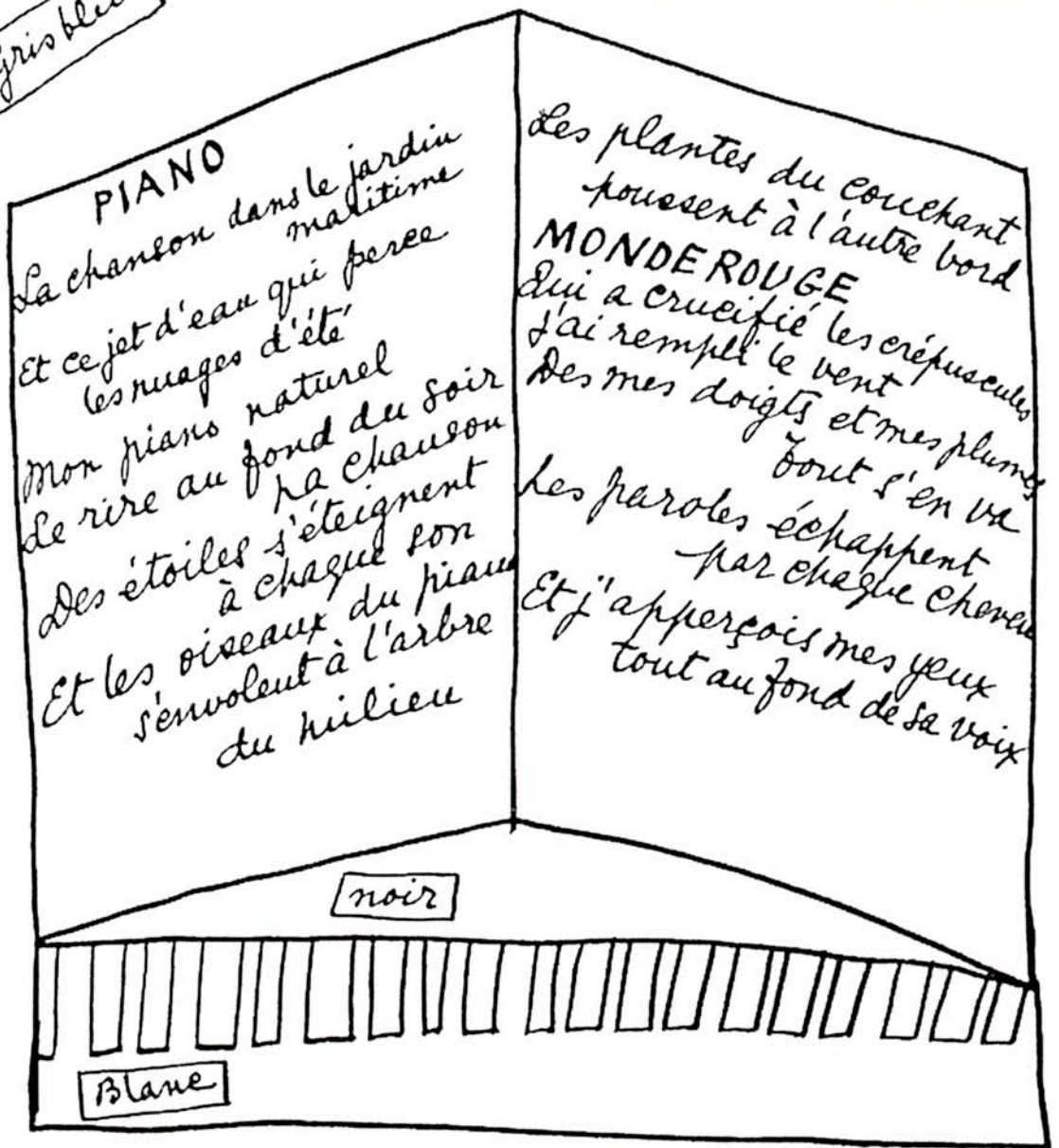


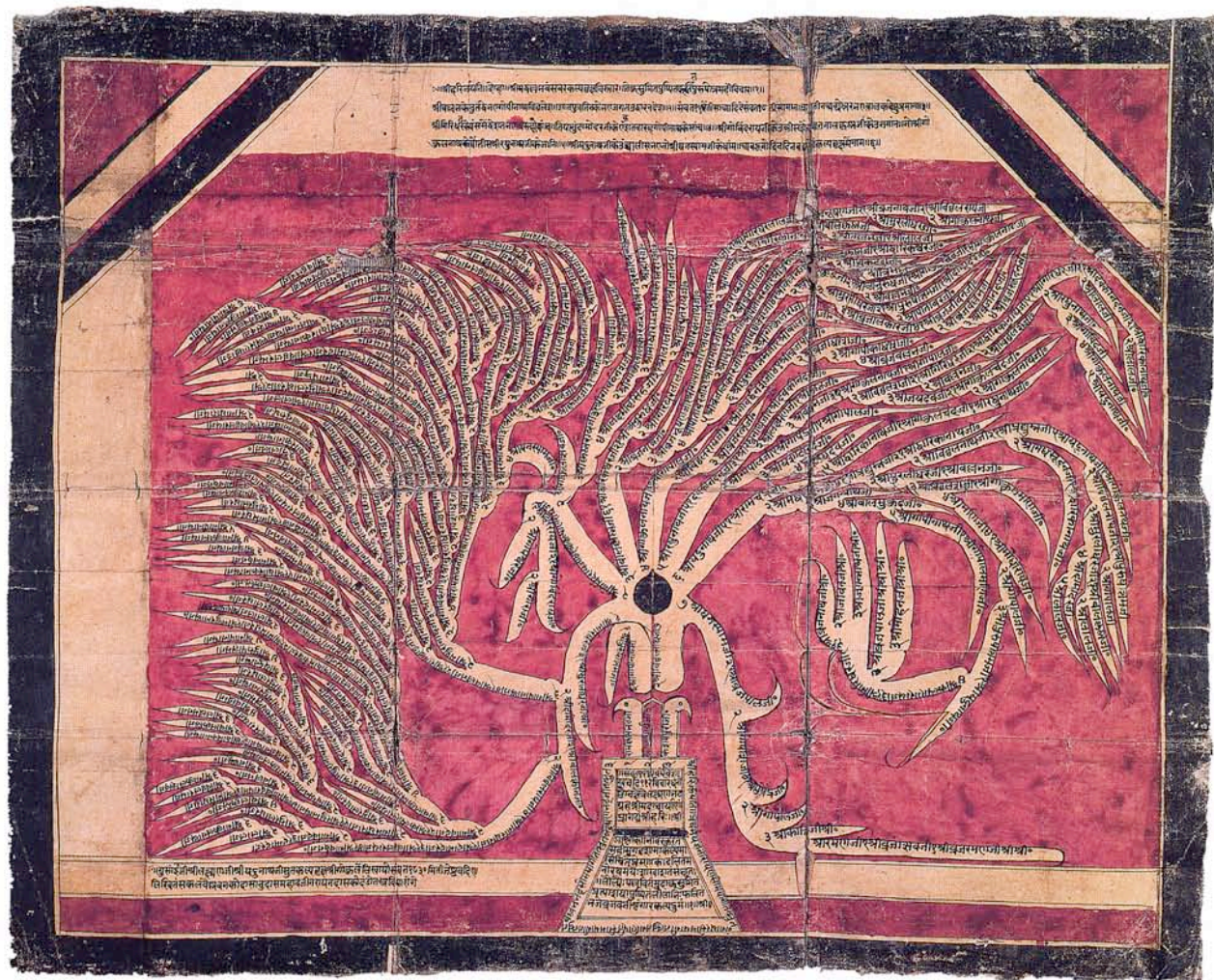


Poème de V. Huidobro



Gris bleu



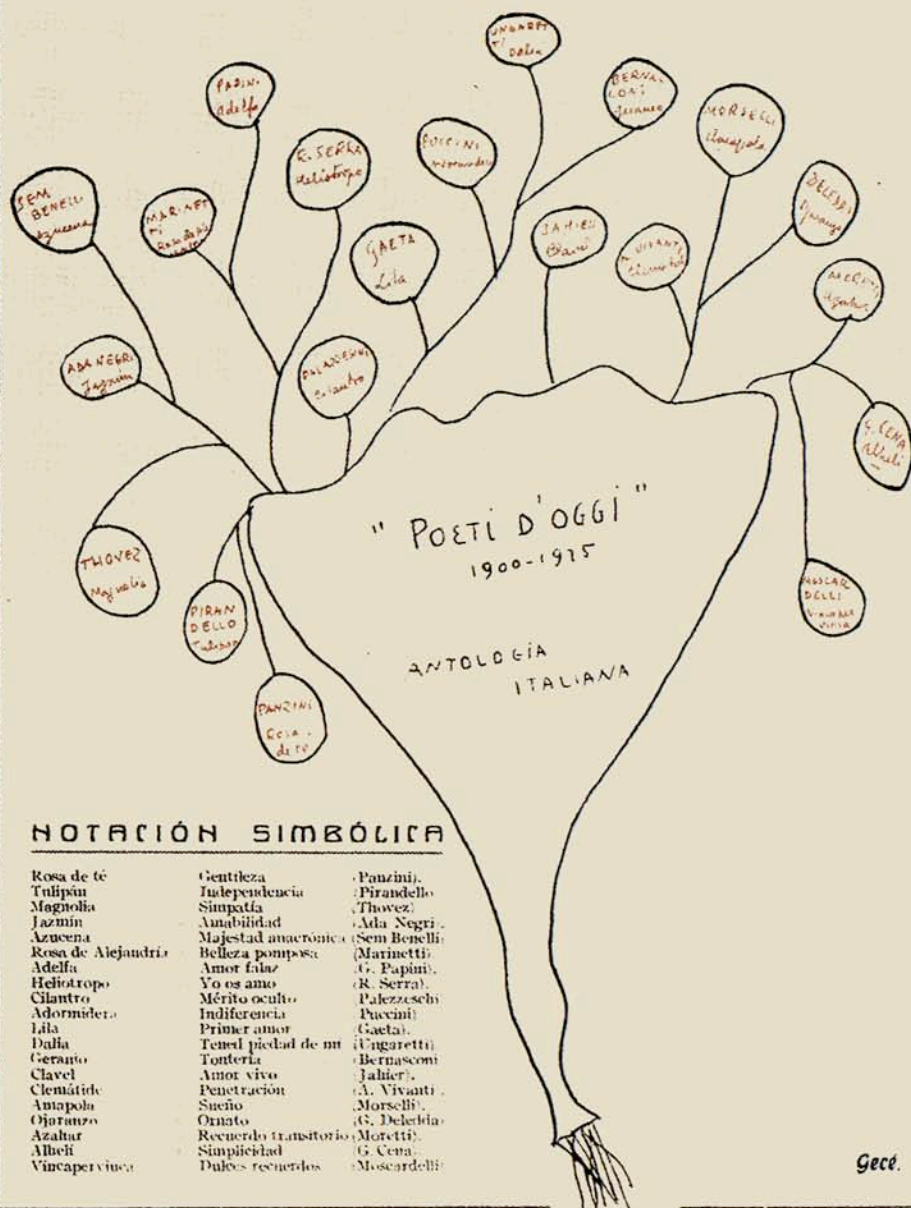


XXIV

La Antología poética

"POETI D'OGGI (1900-1925)". Antología compilata da G. Papini e P. Pancrazi; Valecchi Editore Firenze. (Seconda Edizione)

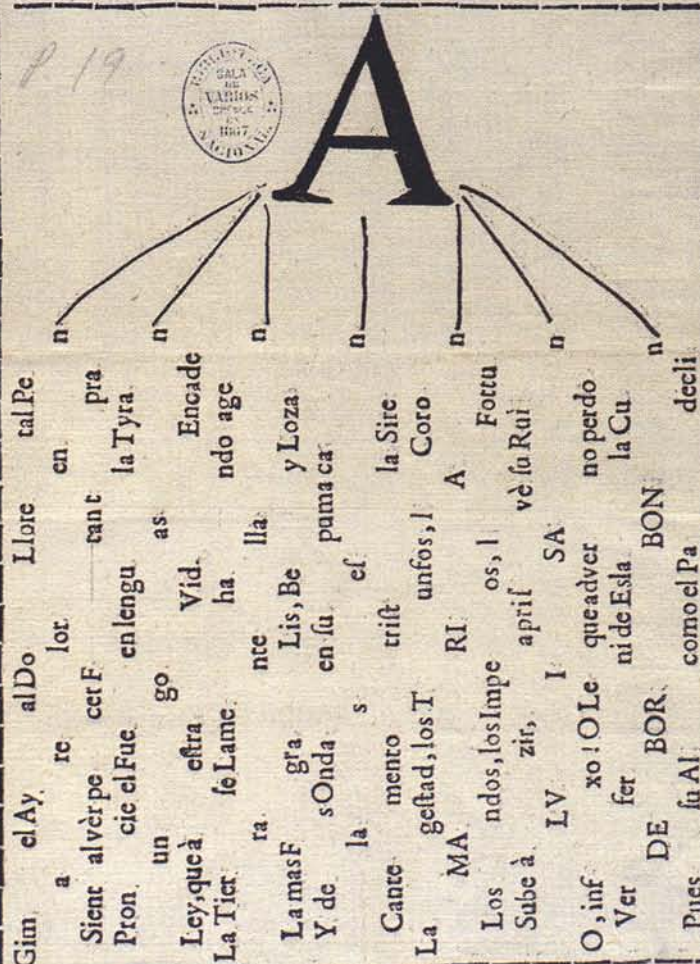
Aclaración etimológica imprescindible: *Antología* quiere decir algo así como ramillete de flores.
(Del griego *antologia*)
(*ant* = antecediendo)



EXCLAMACION
A LA MVERTE DE LA REYNAN. S.
DOÑA MARIA LVISA DE BORBON,
QUE SANTA GLORIA AYA.

De D. Pedro Pablo Pomar, Ayuda de la Cava del Rey N. S. que Dios guarde.

Soneto en Labyrinto, con el nombre acabando en A.



BONJOUR **MON FRÈRE ALBERT** à Mexico

(Handwritten notes around the page)

P. Tous > saint Lucas est main tenant à Poitiers

et comment j'ai brûlé le dur avec ma gerce

rue St-Isidore à la Havana cela n'existe +

tous les voyageurs pour Chateaufort

Chimoya

allons circulez Mes

cablo gramme compor tail 2 mots EN SURETÉ

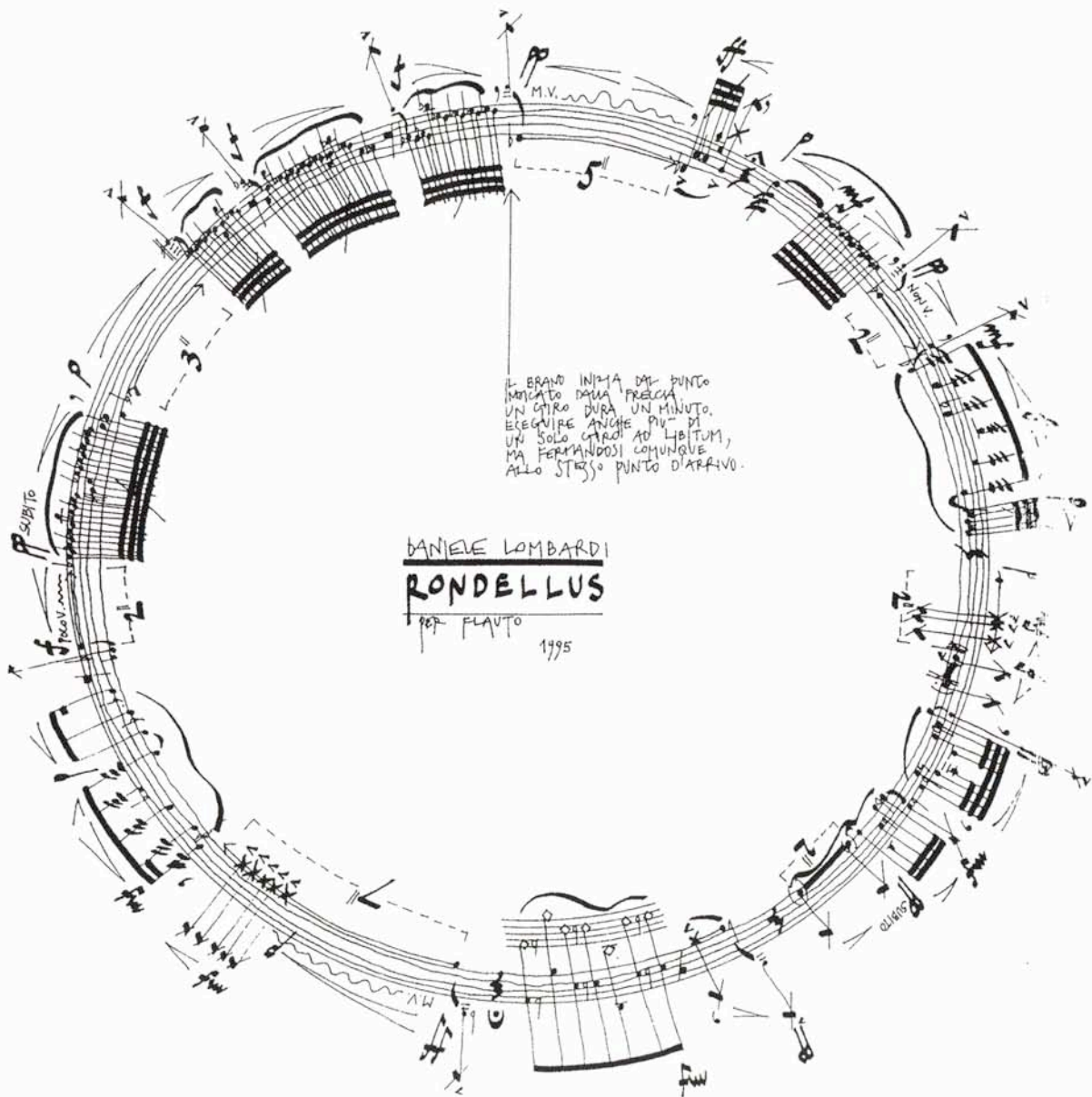
Je me suis levé à 2 h. du matin et j'ai déjà bu un mou ton

préc faire de 5 ou 6 im

il ap pelait l'Indien Hijo de la Cin sa da

Pen deco c'est + qu'un im bécile

à la Crème à



IL BRANO INIZIA DAL PUNTO
MARCATO DALLA FRECCIA.
UN GIRO DURA UN MINUTO.
ECCENNE ANCHE PIÙ DI
UN SOLO GIRO AD LIBITUM,
MA FERMANDOSI COMUNQUE
ALLO STESSO PUNTO D'ARRIVO.

DANIELE LOMBARDI

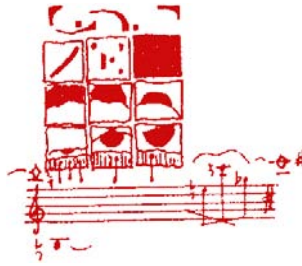
RONDELLUS

PER FLAUTO

1995

CONTEMPLAR LA MÚSICA

*Música para los ojos del alma y para el oído del corazón,
que es el tercer oído del que habló Nietzsche:
el que escucha las armonías superiores.*



Es probable que en los sueños
pocas veces intervenga el oído, tal vez nunca.

El sueño es un fenómeno estrictamente visual y lo que se dirige al oído se percibe por la vista, es decir, los posibles gritos o aclamaciones se reciben en las formas de los gestos del rostro; se trata, de alguna manera, de imágenes acústicas. Esto demuestra la gran cantidad de percepciones visuales que el hombre tiene en su subconsciente y cómo las interpreta como auditivas. Automáticamente es capaz de generar sonidos, imaginarios o, cuanto menos, asociar lo visto con un sonido.

Lo mismo podría suceder con las partituras musicales. Cuando se ven los signos de un sistema de notación musical se piensa automáticamente en sonidos, melodías y ritmos. Pero el objetivo del estudio de dicho sistema de notación, desde la contemplación, exige por parte del espectador ignorar circunstancialmente el valor musical –que lo conocerá quien pueda leer estas notaciones– para recabar sólo en el valor gráfico e incluso plástico de las piezas, su aproximación a la pintura y al dibujo, así como sus afinidades a las piezas de notación de otras disciplinas: poesía visual o partituras coreográficas. Es decir, la música a la que corresponden las partituras analizadas, puede ser de mayor o menor calidad artística y técnica, no se juzgará su valor musical, sí su valor pictórico. Las partituras, como registro del proceso creativo, vuelven a ser, como las notaciones de todas las disciplinas y conforme a los argumentos expuestos en el ámbito de la poesía visual, un documento de información irremplazable, pues los «párrafos» musicales tachados, desechados o enmendados, las anotaciones adjuntas y las posibles ilustraciones por parte del artífice, nunca se conocerán a

través de la obra final. Además, todo este probable galimatías de la creación, con sus arrepentimientos y aciertos, configura unas piezas –partituras– de indiscutible carácter plástico, por otro lado las estructuras y técnicas pictóricas han sido siempre un referente en la notación musical.

NOTACIÓN MUSICAL

Partitura significa «texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan».¹ En la partitura se lee la notación que corresponde a un sonido, un ritmo y una forma determinada y que posteriormente se transforma en la propia música. El solfeo estudia el lenguaje musical, facilitando la comprensión de cualquier pasaje escrito o interpretado en todos sus conceptos: ritmo, sonido y forma.² La notación musical es, entonces, la caligrafía empleada para escribir la partitura.

Desde el punto de vista de algunos autores como Tomás Marco, la notación no simbólica –que se desarrolla principalmente en la música del siglo XX en adelante– no sería puramente una notación, ya que ésta debe ser posterior a la misma música, y por tanto debe surgir de un hecho sonoro, y no a la inversa. La notación simbólica, en cambio, es aquella en la que los signos son símbolos que representan realidades acústicas concretas. Todas aquellas grafías que surgen para hacer posible la representabilidad de sonidos nuevos son simbólicas. Sería, en definitiva, una ampliación o enriquecimiento del sistema de notación convencional.³

La evolución de la notación musical corresponde a una larga tradición en la Historia de la Música sobre la cual hay mucho investigado y publicado aunque se considera que falta documentación de épocas en las que debió existir un sistema más o menos riguroso impulsado por la necesidad de comunicación y permanencia para una disciplina desvanescente.⁴ El *Epitafio de Seikilos*⁵ sería la notación musical de occidente más antigua de la que hay constancia que había sido grabada en una columna. A grandes rasgos se podrían clasificar los sistemas en: *notación fonética*, cuyos signos provienen de la transcripción gráfica de la lengua hablada –pueden ser palabras, letras o cifras– e indican los grados de la escala con el añadido de signos convencionales determinando los valores de duración y de ritmo. Por ejemplo, en Grecia, los sonidos de una escala estaban asociados a caracteres sobre los que se anotaba el texto que iba a cantarse, indicando la altura de la entonación en relación a la escala. Dentro de éstos hay también *sistemas onomatopéyicos*, usados por los músicos que asocian el sonido de los instrumentos con el de letras. Este método entronca con el concepto de la poesía sonora que traspasa el límite de la música pura aproximando la capacidad de la lengua hablada con la emisión de sonidos melódicos y musicales; y *notación gráfica*: figuras geométricas, puntos, líneas rectas y curvas, tablas u otros grafismos a los que se les haya otorgado un significado musical. Estos grafismos equivalen a aspectos del sonido,

¹ Real Academia Española, *op. cit.*

² José Fernández García, *op. cit.*, p. 6.

³ Los músicos y teóricos debaten sobre la viabilidad de este tipo de escritura, su utilidad en las partituras y sobre si la consideración o no de las caligrafías precedentes es un acierto o un error.

⁴ Se recomienda revisar la bibliografía usada en el capítulo seis, sobre la música como disciplina.

⁵ El *Epitafio de Seikilos* es un fragmento hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba que había hecho construir Seikilos para su mujer Euterpe, en Aydin, cerca de Trilles en Asia Menor. El texto se refiere de la brevedad de la vida; la melodía, escrita en modo frigio y género diatónico, se desenvuelve en un ámbito de octava justa.

es decir, quien los puede leer sabe cómo es la pieza musical. El sistema gráfico estaba formado por los *neumas*⁶ –posteriormente figuras o notas, según que épocas– y su evolución deja el rastro de signos visuales de calidad pictórica. Todos estos sistemas, los experimentos gráficos con finalidad musical –como el *Ars Subtilior*⁷ –, empiezan a ser atractivos –aunque no lo pretenda su autor– y artificiosos⁸. En la Edad Media proliferan los tratados musicales que, en sí mismos, son ya un ejemplo perfecto de plasticidad simbólica y jeroglífica, y que favorecieron la definición artística y científica de los procedimientos aplicados a la música. Arcimboldo, en el siglo XVI, apostó por una partitura musical a base de color y manchas. En el siglo XVII Louis Bertrand Castel construye con velas, papeles traslúcidos y espejos, un clavecín ocular en el que cada tecla corresponde a un color. Los tentativas continúan de mano de Rimington, Scriabin y Thomas Wilfred procurando un órgano de color, etc. Todos anhelan llegar al color por el sonido sirviéndose de las estructuras musicales que pudieran sorprender con un determinado orden en el resultado plástico. El colorido de los manuscritos medievales y el significado del color se perdió con el sistema de impresión que emplea una sola tinta, menoscabando los intereses de los sinestésicos que concibe la representación del sonido con y por el color⁹.

Este conglomerado de intenciones y pretensiones interdisciplinares, justificadas siempre por una constante transgresión –positiva– de los límites de cada disciplina, continúa en lo puramente musical, lo que atañe directamente a las partituras.

John Cage¹⁰ usa el color para representar las líneas vocales, Jesús Villa Rojo¹¹ para constatar el equilibrio entre las partes o los instrumentos que intervienen, creando partituras coloristas y gráficas que recuerdan las manchas de acuarela monocromáticas que cubren los grafismos de algunos grabados de Klee o las composiciones de los suprematistas o

⁶ Es un signo gráfico empleado en la notación *neumática*, un sistema de notación musical que consistía en una serie de signos que representaban uno o varios sonidos, especificando su número, su relación rítmica o articulatoria, y la situación tonal o melódica de los sonidos relativa e imprecisa dentro de una escala. Su origen está en la indicación de los acentos graves y agudos de las palabras latinas sobre el texto, formando los llamados *neumas*, y representaban muy imperfectamente los giros melódicos de una pieza musical.

Los signos neumáticos son figuras gráficas dibujadas para expresar diversos contenidos prosódicos y sintácticos –acentos y signos de puntuación–, que pasaron a ser melódicos –de tono–, rítmicos y tímbricos. Por ejemplo, el acento agudo pasó a representarse por un trazo vertical –*virga*– y el acento grave por un ángulo –*torculus*–. Cada signo tiene un significado general unívoco, pero adquiere otro particular dependiendo del contexto. Los signos o neumas se pueden clasificar en tres grupos: *neumas cuadrados*, cuyas partes significativas de otros tantos sonidos, combinan entre sí formando un ángulo y necesitan para su escritura tantos movimientos de la mano como partes significativas tenga. De estos neumas se desarrollaría el *punctum quadratum*, origen de la notación gregoriana; *neumas cursivos*, cuyas partes significativas se trazan con un único movimiento de la mano; su nombre proviene del hecho de que se tracen siguiendo el curso de la escritura, *neumas licuescentes*, son también neumas cursivos cuyo final aparece abreviado. Un factor determinante en el desarrollo gráfico de la notación neumática es la variación de los instrumentos de escritura a lo largo de los años. Así, por ejemplo, el empleo de la pluma de ave facilitó la aparición de neumas cursivos de mayor longitud; la introducción de la plumilla metálica con punta plana en la escritura gótica, favoreció la permanencia de los neumas cuadrados y su transformación en la moderna notación gregoriana.

⁷ Este sistema de notación quedó descrito en el capítulo diez.

⁸ El *Diccionario de la música Labor* presenta un resumen de los diferentes sistemas de notación desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Joaquín Pena, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona: Labor, 1954.

⁹ Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman y Judith Zilczer, *Visual music: synaesthesia in art and music since 1900*, London: Thames & Hudson, 2005.

¹⁰ John Cage, *Aria*, Londres: Peters, 1960.

¹¹ Jesús Villa Rojo, *Glosas a Sebastián Durón*, Madrid: Emec, 1991.

constructivistas rusos donde se superponen texto sobre manchas geométricas de color. (Fig. 85, 86)

La evolución de las formas aplicadas a todas las disciplinas tuvo una fuerte repercusión en la música que se encontró, tras la Revolución Industrial, con sonidos sorprendentes producidos por las máquinas, los cuales servirían de inspiración a nuevas obras. También nacen instrumentos inéditos como consecuencia de la tecnología imperante y todo ello no siempre encuentra cabida en el sistema de notación usado genéricamente. Además, la filosofía de vida de los artistas –impulsados por el espíritu y la imaginación de los futuristas,¹² entre otros– que experimentan con las artes plásticas, siendo poetas o bailarines, llevará a los propios músicos a desbrozar la partitura clásica en pro de una pieza del arte tan musical como visual. Luigi Russolo, pone en práctica el contenido del manifiesto futurista elaborando instrumentos cuyos sonidos son puramente tecnológicos e industriales. La investigación tímbrica de cada instrumento y sus posibilidades precisan nuevos signos. Sin embargo la revolución gráfica no afecta a la música electroacústica, por ejemplo, que va a prescindir de la notación, incluso ignorando la partitura, puesto que no son necesarios –en opinión de algunos autores– los intérpretes manuales o humanos; con unas pautas verbales sería suficiente para reproducir estos nuevos sonidos.

Se abren dos caminos de investigación. Autores que, aún haciendo importantes contribuciones sonoras, no rompen con el sistema universal de escritura manteniendo la tradicional, simplemente hacen un replanteamiento del vocabulario en uso. Es el caso de Stravinsky, que transcribió sus aportaciones sonoras –todas ellas relevantes– en partituras interesantes, con una notación acertada, concreta, compleja y no exenta de dificultades interpretativas que en otro sistema, quizás, pudo resolverse con mayor solvencia. Otros compositores como Webern, Varèse, Oulez, Béla Bartók, Alberto Ginastera, Benjamín Britten o Heitor Villa-Lobos también acompañaron su escritura de matices y trazos clarificadores, siempre bajo el patrón clásico. Y, por último, Cage, Stockhausen, Berio, Penderecki, Kagel, Bussotti o Pousseur que a la vez que usaban la notación convencional con gran complejidad compositiva, han investigado sistemas que facilitaron la interpretación de sus obras aportando nuevas formas gráficas. (Fig. 90, 102; Lám. 103, 105, 106)

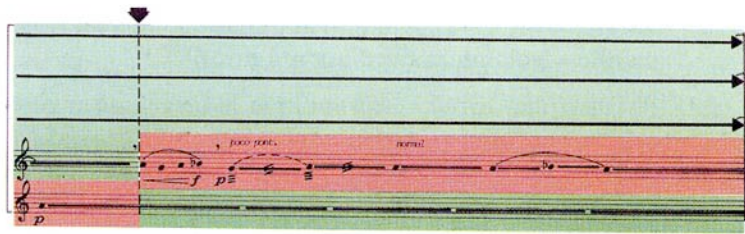
Hay otras partituras que recogen rasgos de una obra concreta, es el caso de:

- partituras electrónicas como un simple guión, soporte de la realización o como herramienta de trabajo o punto de partida.
- partituras donde el uso de los instrumentos es especial e inusual, no convencional por emitir sonido multifónicos, articulaciones diversas, etc.

¹² Los primeros trabajos en el campo musical bajo el prisma futurista comenzaron en 1910, cuando el compositor Francesco Balilla Pratella firmó su Manifiesto de los músicos futuristas, una vez adscrito al incipiente grupo de Marinetti. Fue precisamente después de un concierto suyo, celebrado en marzo de 1913 en el Teatro Costanzi de Roma, cuando el otro gran exponente de la música futurista, Luigi Russolo, escribió su manifiesto *El arte de los ruidos*. Las investigaciones musicales de Russolo, no obstante, habían comenzado en 1912. *El arte de los ruidos* de Russolo propugnaba la combinación de los ruidos propios de la técnica y de la sociedad moderna e incipientemente tecnológica. Así, los ruidos de los motores y sus explosiones, los de los tranvías, trenes e incluso los de las multitudes vociferando debían protagonizar la nueva propuesta musical futurista. Sin embargo, para poder llevar a la práctica la ejecución de la música del futuro se hacía necesario primero la creación de una orquesta capaz de interpretarla. Nació así la *orquesta futurista*: se construyeron instrumentos especiales que, al girar un manguito, producían esos efectos. Cajas de madera rectangulares, de unos noventa centímetros de altura, con amplificadores en forma de embudo, contenían varios motores que hacían una familia de ruidos.

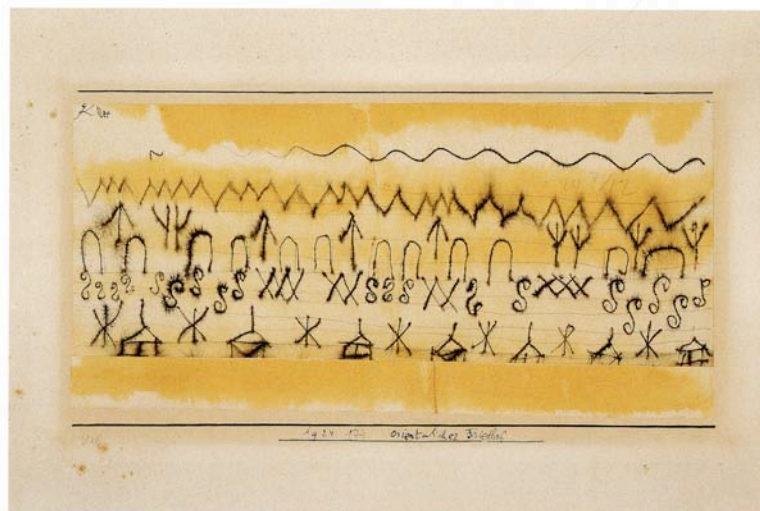
- partituras para quienes no saben solfeo.
- partituras de más de una disciplina del arte, cuya traducción se hará no sólo desde la música, también considerando danza, teatro, imagen, etc.
- partituras que contemplan la fusión disciplinar en el mismo soporte bidimensional, es decir, los artífices que desean convertir la pieza en una obra musical y visual, ambas con intención comunicativa.

Todas ellas pueden englobarse en dos grandes bloques que sí afectan directamente a la defensa del carácter plástico de la notación musical: las partituras que son base y referencia para la interpretación y realización de la obra y las que surgen como consecuencia gráfica del resultado sonoro de la obra, cuya ejecución o finalización es a posteriori. Las primeras son sugerentes y registran grafismos, signos, correcciones o anotaciones que estimulan y ayudan al intérprete, pues éste demostrará con su ejercicio cómo ha entendido y cómo le han estimulado las impresiones de este gráfico, también al espectador cuyo propósito es estudiar la obra desde la partitura; las segundas comparten lo sonoro con lo



85.

Jesús Villa Rojo, *Glosas a Sebastián Durón*, 1983.



86.

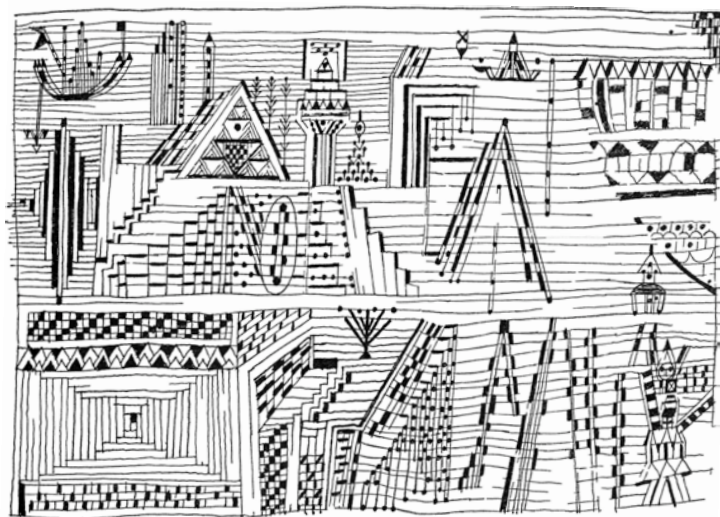
Paul Klee, *Cementerio Oriental*, 1924.

visual, o se impone lo pictórico, lo que imposibilita la realización musical con precisión, a veces, incluso, no es posible interpretar la pieza por un exceso de fantasía.

EL LENGUAJE PICTÓRICO DE LA PARTITURA

El lenguaje hablado posee diferentes estructuras para expresar las ideas. En la poesía, el lenguaje se expresa utilizando estructuras poéticas como la décima, o el soneto. Estas estructuras se subdividen en versos con pausas que se llaman cadencias, y cada verso se divide en palabras métricamente organizadas en número de sílabas. Las estructuras poéticas contemporáneas pueden utilizar versos libres. En el lenguaje musical se utilizan de la misma manera estructuras, formas o arquitecturas musicales para organizar el pensamiento musical. La música diseña su estructura con frases métricas muy similares al verso; inclusive las frases musicales descansan en pausas que se llaman cadencias. Cada idea musical se confecciona con motivos rítmicos que definen el pensamiento musical. Cada pensamiento musical posee de manera organizada una serie de motivos y frases a los cuales se les llama tema. Un tema, en términos lógicos y estéticos musicales, es un diseño sonoro basado en motivos creados por un compositor, o motivos musicales tomados de la tradición lingüístico musical de una cultura.¹³

Cuando se habla de diseño sonoro se puede adivinar la representación gráfica de ese diseño presente en la partitura musical, es decir, una partitura es el resultado del trabajo diseñado por el compositor. Su diseño, esto es, el contenido de la partitura, es la herramienta útil de la que se sirve el intérprete para generar música, y el orden de factores contenidos en la partitura también servirán al pintor que trabaje con la música desde la estructura pictórica que aquella –la música– pudiera filtrar al soporte plástico, como sucede en la filosofía de trabajo de Kandinsky, Miró, Picabia, Seurat o Paul Klee citando sólo algunos ejemplos de



87.

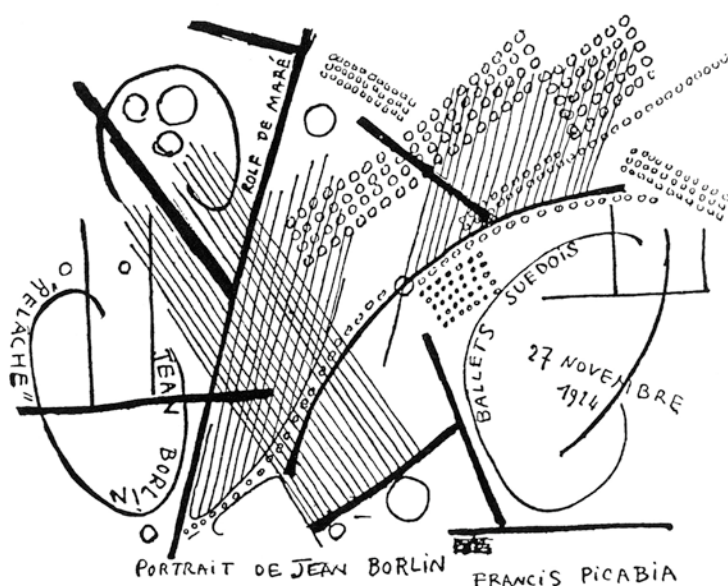
Paul Klee, *Beride (wasserstadt)*, 1927.

¹³ José Fernández García, *op. cit.*

artífices a fines a esta tesis. Por otro lado algunos compositores se recrean ignorando la primacía del sentido musical de la partitura en pro de lo pictórico. (Lám. 111, 112)

Apreciar música es aprender a identificar los motivos rítmicos que sirven como diseño estético del lenguaje musical. Toda la lógica de la estética de una pieza musical está estructurada sobre el manejo artístico que la composición hace con sus motivos y frases para crear temas. Por ello cuando se descubren notaciones musicales sobre una hoja de papel, aunque no se entienda el lenguaje específico de esa manera de representar música sí se puede leer, a modo de dibujo o caligrafía –como expresa León Tello¹⁴ –,el gozo estético que desprende esa partitura y que puede adivinarse en las formas de las notaciones musicales, en general.

Un motivo es una idea que aquí se define como la unidad musical más lógica de cualquier composición; es similar en el lenguaje hablado a una palabra. En el lenguaje hablado una palabra consta de diferentes letras; en música un motivo consta de varias unidades rítmicas. Los demás componentes de una composición musical estructurados sobre el ritmo –motivos rítmicos y frases– son la melodía y la armonía. Estos motivos musicales son diseñados con notas a diferente altura que se acompañan con acordes y éstos definen la armonía de una composición. Los acordes juegan un papel importantísimo en el diseño melódico y rítmico de una composición ya que cada composición puede identificarse con secuencias armónicas o grupos de acordes que, a su vez, se utilizan para producir diferentes estados de ánimo que distinguen cada pieza o composición musical. Al diseño rítmico, melódico, y armónico de una pieza le acompañan las dinámicas o juegos sonoros que definen la intensidad del discurso musical. La forma de indicar estas dinámicas se hace con expresiones de fuerza o volumen como *piano*, *forte*, *crescendo*, etc.



88.

Francis Picabia, *Retrato de Jean Börlin*, 1924.

¹⁴ Francisco José León Tello, «Fundamentos estéticos de la semiología musical del hombre y del cosmos», *Separata de Nassarre*, Revista Aragonesa de Musicología, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 135-147.

Todos los advenimientos de los sistemas de notación, da igual en que época, se concretan en las partituras y aunque estas tengan un compromiso musical –motivo de su existencia–, se convierten conjuntamente en *piezas menores del arte* desde lo pictórico. Villa Rojo¹⁵ ha abordado de una manera sistemática el grafismo a través de una intensa labor, tanto musical como teórica. En toda su labor unifica y da coherencia a su interés por el sonido. Sus propuestas gráficas están íntimamente ligadas a su resultado sonoro, por lo que mantienen siempre un carácter funcional: la belleza visual de sus partituras es el fruto de un trabajo artesanal y no el de una búsqueda de la plasticidad. La concepción de la partitura como un elemento que deja de ser meramente representativo y alcanza un valor estético pleno al margen de posibles resultados sonoros, es una postura que Villa Rojo no contempla: la transformación de la partitura surge como verdadera necesidad de buscar los signos más apropiados para expresar la idea musical, nunca como un propósito auténticamente plástico o extramusical. No existe la música gráfica y los sistemas de notación tampoco representan una opción estética, «la escritura –dice él– sirve para representar una idea, pero no porque sea en sí una idea.»¹⁶ De esta manera se desmarca de la tendencia de autores como Earle Brown o Bussotti. Pero en todos los casos, incluido el mismo Villa Rojo, en sus textos, hay capítulos dedicados al color, lo gráfico o lo plástico, luego es imposible eludir la evidencia visual de la música escrita.

Arnold Schönberg, Alban Berg y Antón Webern, contribuyen a la ampliación –no a un cambio radical– de la simbología. Webern componía con un resultado abstracto y estructuralista, sugiriendo esquemas y grafismos lineales, aún siendo una notación convencional; Berg y Schönberg hacen anotaciones específicas en distintos momentos de la obra lo que entronca con el método cantado–hablado *Sprechstimme*, y este último, procurando una mejor edición de las partituras, para que sean más claras y legibles, propone la eliminación de la porción de pentagrama donde no hay notaciones escritas, dejando ese espacio del papel vacío. Visualmente el contenido musical queda concentrado y ordenado. Su efecto visual es sobresaliente; como en poesía visual esta distribución en la hoja, desde la perspectiva del dibujo, gesta imágenes que entroncan con los grafismos pictóricos intencionados, aunque en este caso el autor no lo busque. Véase la diferencia de las imágenes con o sin el pentagrama «sobrante». Este esquema lo sigue Stravinsky en *Epitaphium*, o las notaciones coreográficas de Valentine Hugo, quien aprovecha los espacios en blanco entre los pentagramas para representar los movimientos básicos del bailarín de *La consagración de la primavera*. Esta relación de los espacios vacíos enlaza con el parangón que hace Cage entre el blanco y el silencio. (Fig. 89; Lám. 52, 103, 104)

El futurista Russolo no ve necesario el uso del pentagrama para los sonidos de sus nuevos instrumentos, simplifica la partitura sin ignorar los logros históricos de ésta como herramienta de trabajo, mantiene la distribución de los instrumentos según sean graves o agudos, pero cada uno tiene un lugar independiente y le busca una simbología que representa gráficamente el sonido que produce.¹⁷

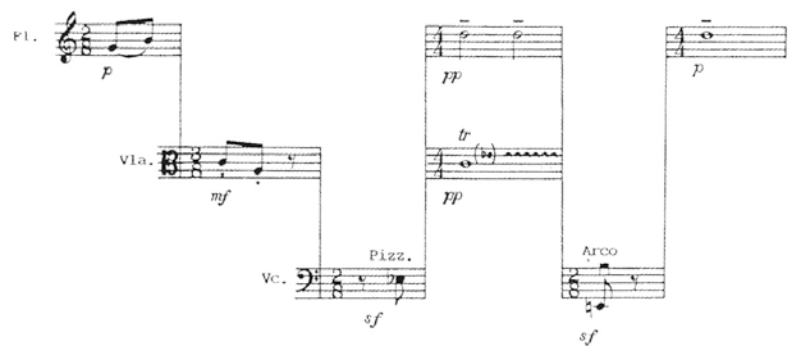
¹⁵ Jesús Villa Rojo, *Notación y gráfica musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

¹⁶ *Id.*, p. 241.

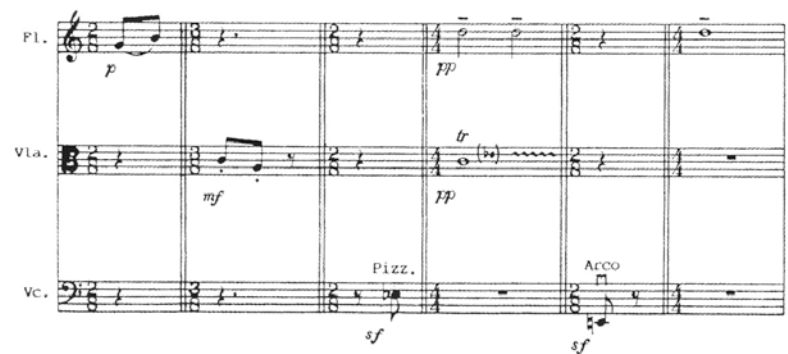
¹⁷ Su obra *Ionisation* la escribe con una notación sencilla y clara, apropiada para las composiciones orquestales con instrumentos sólo de percusión; el pentagrama lo usará únicamente para el piano.

La dificultad interpretativa de las partituras lleva a plantearse la composición con un concepto de aleatoriedad que se anota por medio de grafismos transmisores y llenos de significado sonoro. Dicha aleatoriedad permite variantes que se modifican de una interpretación a otra. Karlheinz Stockhausen, en los años cincuenta, con el intento de representación simbólica de *Studie II*, inicia la andadura de las partituras para la música concreta y electrónica. Los compositores de electroacústica no consideran que la partitura tenga que ser leída ni interpretada de ahí que trabajan con una notación muy personal, pues todo iba a quedar registrado en una grabación. (Fig. 49)

La música, como todas las disciplinas, lleva consigo los cimientos y el lastre de un pasado glorioso, con lo positivo o negativo que esto pudiera tener al ser mal reconducido. Es decir, los nuevos experimentos sonoros y gráficos en la notación no siempre van a ser comprendidos ni respetados. Pero se sucede y a gran velocidad. Por ejemplo, Pierre Ovulez no aborda una renovación real en su notación; «la única notación futura lógica y coherente –dice él– será la que englobe a la precedente: es decir, la que asuma los símbolos actuales, los símbolos neumáticos y los ideogramas. Mientras no se descubra ese sistema, toda



Su resultado con todas las líneas del pentagrama habría sido este:



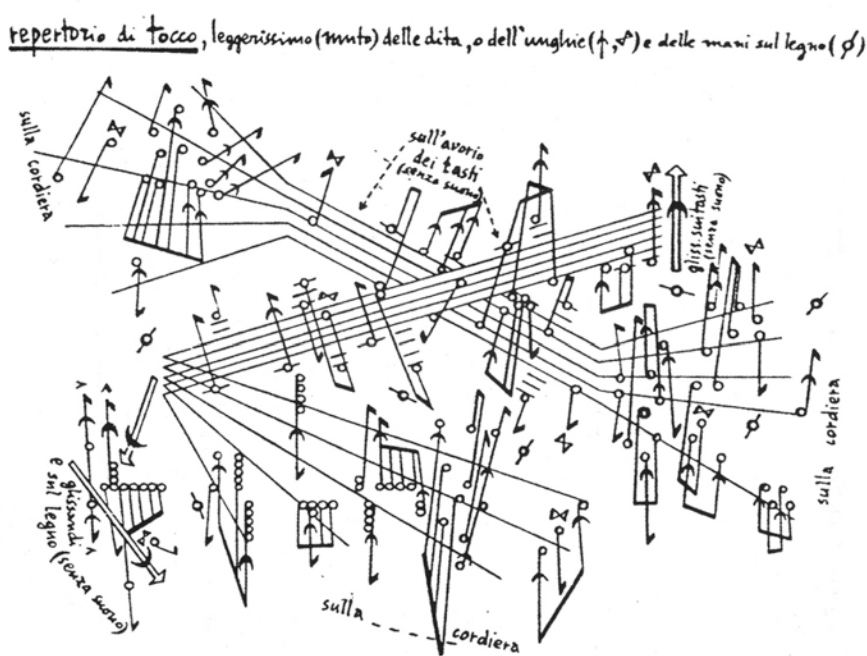
notación gráfica sólo será una regresión: cuanto más, la transcripción literal gráfica de una situación que puede traducirse simbólicamente.»¹⁸

La representación artística y plástica del sonido encuentra muy distintos signos dependiendo de la fantasía del compositor. El interés artístico de la notación musical en la partitura supone un valor añadido que puede considerarse –desde lo estrictamente musical– secundario, aunque desde el análisis pictórico no se contemple así. Silvano Bussotti participa de una filosofía de vida interdisciplinar aplicando a la composición musical un concepto con el mismo criterio lo cual ayuda a comprender la concepción gráfica de sus partituras, su sentido teatral y el carácter de espectáculo de sus actos musicales.

(Fig. 90)

Un enmarañado de pentagramas dispuestos en todas las direcciones legibles en varios sentidos, dirigidos a un número impreciso de solistas a ser realizados con total libertad rítmica, sustancialmente sólo las frecuencias deben permanecer netamente predeterminadas [...] el intérprete, posiblemente condicionado por un conjunto de factores, como el de realizar acordes y de sobreponer más pentagramas, la disposición gráfica, que sugiere ralentados y aceleraciones, etc., es directamente responsable del resultado artístico de la forma, que se determina sola y únicamente en el curso de las ejecuciones.¹⁹

Las formas geométricas, solas o en conjunto, tienen lugares de interés dentro de la simbología musical. Rectángulos, cuadrados y círculos vienen siendo las formas más



90.

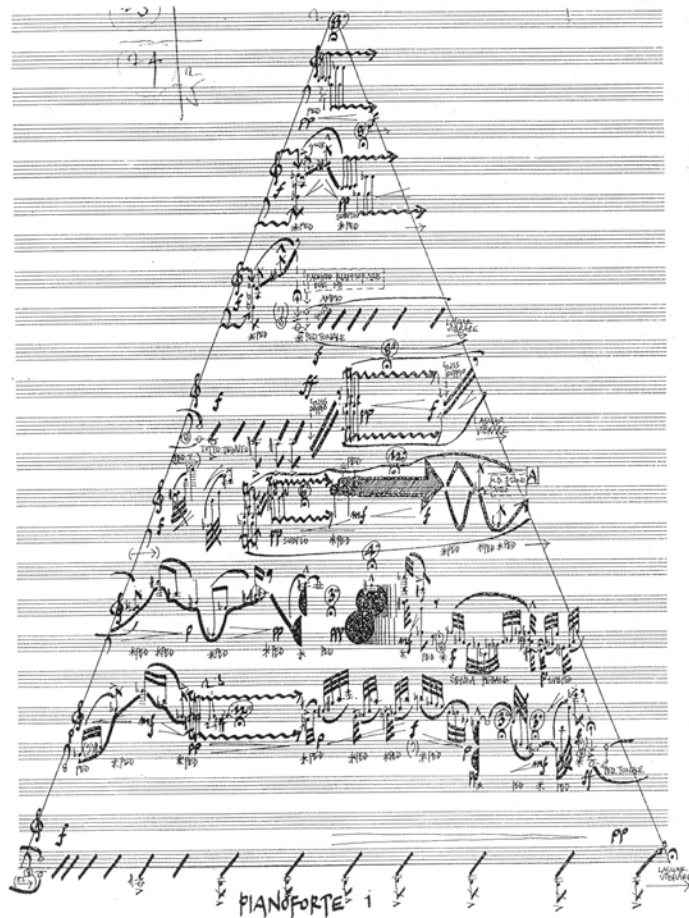
Silvano Bussotti, *Tableaux Vivants*, 1964.

¹⁸ N. del A. Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, Barcelona: Gedisa, 1984, en Jesús Villa Rojo, *op.cit.*, p. 48.

¹⁹ N. del A. Alexandra Luciola, *Silvano Bussotti*, Milán: Targa Italiana, (s.f.) en *id.*, p. 53.

recurrentes al construir las estructuras organizativas de las composiciones. Los diseños geométricos crean formas y estructuras representativas al estilo de la poesía visual. Contémplese la imagen de *Fuoco* de Lombardi, como partitura, y la *Torre Eiffel* de Huidobro como caligrama. Lo mismo *Rondellus* o *Yantra* en paralelo a las imágenes circulares o de espiral de los caligramas que pueden empezar a leerse desde cualquier punto o puntos diversos. (Fig. 91; Lám. 57, 93, 94, 101)

El intérprete (o los intérpretes) ha de transformar en música el gráfico buscando impulsos, sugerencias o correlatos entre la grafía no convencional y sus posibilidades de ejecución. Una gran libertad, pues, preside la interpretación de estas partituras que representan uno de los aspectos más espectaculares de la música abierta. El número de versiones distintas que puede extraerse de un gráfico es infinito (aunque limitado por un contorno de posibilidades que el compositor establece de antemano), y el control que el compositor posee sobre tales versiones –medido en los parámetros musicales habituales– es prácticamente nulo.²⁰



91.

Daniele Lombardi, *Fuoco*, 1986.

²⁰ N. del A. Ramón Barce, *Fronteras de la música*, Madrid: Real Musical, 1985, en *id.*, p. 241.

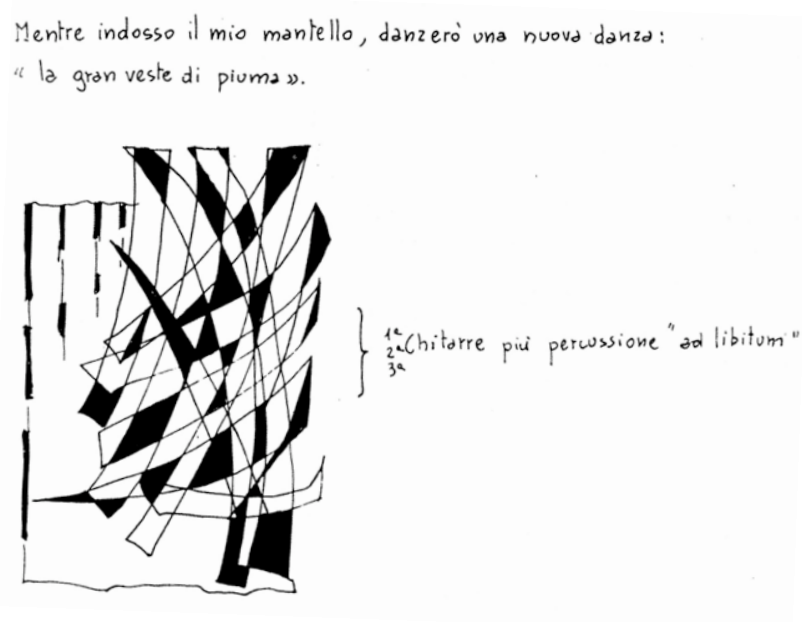
Algunos ejemplos de partituras de carácter pictórico, junto a los ya citados, dentro del listado interminable que se podría hacer, serían:

Boguslaw Schäffer, cuyo trabajo propone símbolos por medio de figuras geométricas. Las ideas sonoras transcritas quedan circunscritas dentro de triángulos, rectángulos o círculos en los que –visualmente– se concentran múltiples notas, una aparente suma arbitraria de símbolos musicales, como las letras que se esparcen en los poemas pictóricos–caligráficos de Klee, o el experimento rotacional de Villa Rojo con letras cantadas o habladas cuyo dinámica y velocidad queda determinado por el tamaño. (Lám. 107, 108)

Luigi Donorá, toma su notación directamente de la pintura de Piero Tarcchio, creando porciones fraccionadas que recuerdan esquemas cubistas y Hans Werner Henze usa notas de color, texto, palabras sueltas y el esbozo de algún pentagrama como si se tratara de un poema visual. (Fig. 60, 92, 93)

MÚSICA Y PINTURA

Algunos autores reparan en el carácter visual de las partituras desde la perspectiva puramente musical o, incluso, desde la poesía; casi nunca se refieren a la danza aunque ésta y la música están indisolublemente unidas y son inherentes a las primeras manifestaciones del hombre. Lo pictórico de las partituras podría entenderse conforme a dos grandes bloques:

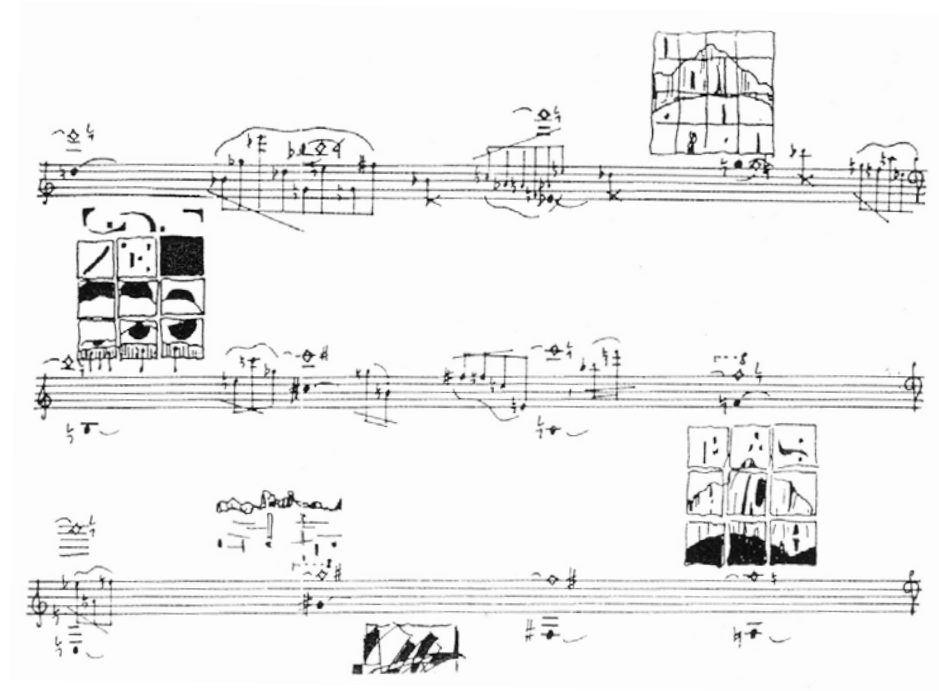


92.

Luigi Donorá, *Hagoromo (le Ali)*.

el carácter plástico de las partituras y la adecuación de las formas musicales –ya sean escritas o de concepto– a la pintura. Es decir, se abren dos vías de investigación, la que analiza y considera las posibilidades y características gráficas de las partituras y los sistemas de notación, y la filosofía de vida de los artífices que hacen el ejercicio de la pintura desde la música.

Los estudios más asequibles ensalzan el carácter plástico de las partituras de la nueva música del siglo XX,²¹ dando alguna pincelada sobre sus antecedentes. Y en música, como sucede con la poesía visual, y con toda la expresión escrita, las formas ingeniosas, los artificios, el interés visual y la experimentación del artífice, se remonta a la antigüedad. Jerome Peignot en *Calligramme*²² cita la obra de Baude Cordier como ejemplo de música visual, parangonándolo con los caligramas y otras imágenes poéticas que ilustran su obra. Lo mismo hace Cózar, que cita, además, los emblemas musicales de Juan del Vado, o autores barrocos como Gaspar Sanz y Juan de Borja, propensos a integrar lo pictórico con lo literario y lo musical.²³ Cuando se empieza a desarrollar el sistema de neumas y aparecen líneas trazadas con distintos colores sobre las que se distribuyen los signos, Rabano Mauro había trabajado ya los laberintos monocromáticos o a dos colores, figurativos o geométricos, combinando líneas y letras, texto, dibujo y color con un propósito musical o poético, según qué caso, pero con un resultado suntuoso y plástico. En el siglo XV Paschasius, en *Pösis*



93.

Luigi Donora, *Rito para Guitarra*.

²¹ Se recomienda la lectura de la obra citada en la relación bibliográfica de Jesús Villa Rojo, Erhard Karkoschka y Enrico Fubini, como estudios sobre la notación musical.

²² Jérôme Peignot, *Du calligramme*, París: Chêne, 1978, p. 47.

²³ Rafael Cózar, *op. cit.*, p. 313.

Artificiosa, dedica un grueso volumen a las formas artificiosas siendo una de ellas clasificada desde la música visual.²⁴ Los elementos del verso que corresponden por sus letras con las notas de la escala musical son reemplazadas; el texto aparece con el gráfico musical y la obra completa va acompañada con otras anotaciones, las palabras se sustituyen por grafismo, y las letras del inicio de los versos se reemplaza por la nota musical que coincida, etc.; no se sabe si la intención es musical, gráfica o ambas. (Fig. 82; Lám. 91, 102)

A lo largo de toda la investigación se ha hecho referencia constante a textos que aportaban datos, reflexiones y documentos interesantes para el desarrollo de los planteamientos que se iban exponiendo. Todos ellos son citas extraídas de ensayos, los cuales, sin referirse directamente al tema que aquí se trata, aportan argumentos que ilustran, ratifican o difieren de esta tesis; siempre asisten a la comprensión y al discernimiento.

La reflexión de Francisco José León Tello, sobre *Fundamentos estéticos de la semiología del hombre y del cosmos*²⁵ se considera de sumo interés en el proceso y enfoque, por su afinidad con los objetivos de este trabajo. Es por ello por lo que se harán sucesivas alusiones al mismo, tanto en lo que se refiere al carácter plástico específico de la notación musical, como en lo que la tesis de León Tello puede ayudar y servir de conexión con el primer punto desarrollado: la relación de estas tres disciplinas—música, danza y poesía— en su representación gráfica con los factores que ordenan el universo espacial.

Lo primero que el filósofo griego encontró en su investigación del arte musical es que el número fundamenta sus principios estéticos; el descubrimiento posterior de la regularidad matemática subyacente en la estructura del cosmos y del hombre no sólo permitió explicar el origen de las leyes de la música, sino también la razón de la capacidad expresiva de este arte, de su influencia y del goce estético producido por la partitura; se verificó igualmente un hecho de gran interés semiótico: la aplicación de la terminología musical a la traducción del orden cósmico. Pero antes, mucho antes, se había establecido la misma correlación y se habían denominado los astros, las fuerzas de la naturaleza y los estados anímicos con nombres de notas musicales. La teoría numeral no queda relegada a la antigüedad: persiste hasta nuestros días; aun los compositores más radicales de la vanguardia actual la afirman; por otro lado tampoco se ha perdido el uso de la semiología musical: por el contrario, poetas, físicos, filósofos contemporáneos la utilizan para exteriorizar con mayor lirismo su admiración por la armonía simple y sencilla del universo.²⁶

Jean D'Udine, inicia uno de los capítulos de su obra *El arte y el gesto*²⁷ refiriéndose a la educación musical como algo íntimamente ligado a la expresión y al movimiento. En un capítulo sobre danza y música desarrolla toda la relación que existe entre ambas disciplinas y cómo una no llega a existir sin la otra; cuando se refiere al gesto habla del cuerpo, es decir, la danza, el ademán del cuerpo y la anatomía en ese movimiento. Pero su planteamiento y los argumentos, en tanto que considera la música motor de dicha gestualidad, son aplicables al trazo caligráfico que se desarrolla en la escritura del sonido y, sobre todo, a la influencia de esta disciplina sobre: si la música ordena la actividad del cuerpo y éste opera con ritmo,

²⁴ *id.*, p. 293.

²⁵ Francisco José León Tello, *op. cit.*, pp. 135–147.

²⁶ *id.*, p. 135.

²⁷ Jean D'Udine, *El arte y el gesto*, Valencia: Manuel Villar, 1918.

movimiento y conforme a un equilibrio sostenido por el sonido, así también la música puede generar signos que sean los precursores de una escritura musical determinada.

Así pues, la música pura, su manifestación de sonido, genera un ejercicio: físicamente hablando genera vibraciones, produce movimiento en el cuerpo del ser humano ávido de expresarse físicamente, y en el caso del artífice, que necesita recurrir a un lenguaje artístico para producir su obra, induce a la reflexión. El artista, siendo consciente de las limitaciones de cada disciplina recurre a la fusión de otros medios con el suyo propio para alcanzar la plenitud de sus necesidades. Esto no quiere decir que la música automáticamente provoque el movimiento y el gesto atractivo en la caligrafía del compositor, no quiere decir que todas las notaciones musicales sean de interés, como no lo es toda la pintura o cualquier dibujo, ni todos los movimientos del hombre son danza, ni agradan, pero sí que los factores que intervienen en el lenguaje musical sonoro están presentes en sus notaciones y que esto, unido a los intereses personales de los músicos, puede dar lugar a piezas *—piezas menores del arte—*, partituras interesantes desde el punto de vista plástico, al margen de la calidad de la música anotada.

Existe una clara relación entre el lenguaje de la notación musical y el lenguaje verbal, no sólo en los parámetros de su declamación, el lenguaje hablado, sino también respecto al carácter caligráfico de las notaciones musicales. Esto se relaciona en buena medida con lo dicho sobre la caligrafía y la relación de la poesía con la pintura. No conviene ser reiterativo a la hora de considerar las afinidades y diferencias, pero las notas musicales, al igual que las palabras, también se emplean en la obra plástica como elemento compositivo perdiendo todo significado tonal, aunque no deja de evocar a la música y a la melodía, sea cual sea el contexto en el que se representa.

Otras veces son los artistas plásticos los que emplean signos afines a las notas musicales como su lenguaje pictórico propio. Kandinsky, por ejemplo emplea la música pura en su obra dibujando composiciones con elementos en los que se adivinan auténticos pentagramas, sin obviar el movimiento implícito de sus estructuras, el mismo que pueda apreciarse en una partitura, y por tanto el movimiento imperante en la obra musical.

Paul Klee tiene obras cuya estructura recuerda la forma completa de una partitura. Por otro lado la plástica de las caligrafías específicas de unas lenguas también pueden contemplarse en paralelo con la estructura horizontal de los pentagramas salpicados de signos, o las coreográficas de ballet, que en algunos sistemas de notación están incluso estructuradas conforme a un pentagrama clásico. (Fig. 86, 87; 119; Lám. 83, 110, 122, 123)

Una atención especial merecen las partituras de composiciones contemporáneas. En *Fabrication*, de Carmen Barradas, llama la atención la falta de plicas en las notas, los cambios continuos de claves, la letra infantil con la que hace referencia a la dinámica; utiliza, además, modelos repetitivos, especie de grupos de escalas para crear situaciones o climas y la forma original de querer mostrar la diferencia entre los grupos de escalas y entre los pequeños grupos de notas del último pentagrama. El último compás, por ejemplo, es más largo de lo habitual, no existe la medida. Diferencia también los tipos de escritura con las oscilaciones que hace el autor por encima del pentagrama lo cual no es convencional, pues son indicaciones personales sobre algo que ella misma quiere conseguir si se piensa que tiene en cuenta cada nota como la misma unidad temporal. (Lám. 50)

Pues bien, todo esto se lee en esta partitura desde el punto de vista musical, ¿pero no existe una afinidad más que casual entre esta caligrafía y los trazos de Paul Klee, sus Cuadernos de la Bauhaus o los estudios y variantes de Kandinsky sobre la línea y el punto? La música fue uno de los pilares de la filosofía de vida y de la obra de Klee²⁸ o Kandinsky, para quienes esta disciplina es primordial por el efecto que produce en la obra artística.

Paul Klee intenta aplicar a la técnica artística las sólidas reglas de la técnica compositiva musical. Siempre estuvo convencido de que a través de la composición melódica era posible alcanzar la armonía en sus cuadros. Tocaba el violín una hora antes de empezar a pintar –como un rito diario– y no concibió una disciplina sin la otra, caso de Seurat, Raoul Dufy, y tantos otros aquí nombrados u omitidos que participaban de este mismo auto de fe. Al igual que Kandinsky, puso títulos sugerentes –*Pastoral*, *Ritmos*– y va más allá en su relación sonido–grafía. Sus experimentos gráficos son el punto de partida de algunos compositores como Enrique Raxach cuyas variantes sonoras se concretan en una partitura inspirada en los estudios de Klee. (Fig. 94–96)

En la polifonía de los planos Klee hace resonar el plano tonal y el cromático al poner una capa transparente tras otra de manera que los planos cromáticos resuenen debajo de los que se les sobreponen. Es posible crear ritmo a través del uso de líneas, para ello Klee dibuja retratando los golpes de una batuta del director, proceso similar al dibujo hecho siguiendo la línea de los pasos de un bailarín sobre el escenario. Vio también la composición de sus obras en términos musicales, definiéndolas como yuxtaposición, y el desarrollo de temas, su toma y disolución. El artista alcanzó sus metas a través de la diversificación de técnicas, aprovechamientos, usando diferentes soportes, bases, transparencias, etc. Los préstamos más importantes que toma Klee de la música son la partitura y la fuga. La partitura orquestal es la representación gráfica de varias partes instrumentales o vocales. Su fusión, conseguida superponiendo los pentagramas musicales con la notación, una encima de otra, es la de representar la música visualmente. Cada pentagrama puede ser para uno, dos o varias categorías de músicos. Como músico, Klee conocía numerosas partituras y es fácil ver que la complejidad de sus líneas la debe haber inspirado la estructura de muchas de sus obras, pero nunca se trata de transcripciones literales, aunque con frecuencia sus obras se organizan por medio de líneas paralelas como las del pentagrama. En el curso de la creación hay una transición entre lo que entra por el oído del pintor y lo que entra por el ojo del espectador al que las pinturas están dirigidas. Por ello está legitimado hablar de una representación, interpretación de esas partituras en su sentido orquestal, dado que el trabajo

²⁸ El padre de Paul Klee, fue músico y profesor de la escuela de Berna, su madre, cantante. Klee destacó como brillante violinista desde su juventud (a los once años era miembro extraordinario de la orquesta de la Sociedad Musical de Berna) hasta su muerte. Sin embargo, como rechazo a la continuidad cultural de su familia, se decantó por la pintura y el dibujo. A pesar de ello sus conocimientos musicales, el hecho de haber nacido en el seno de una familia dedicada por entero al mundo musical y el estar casado con una pianista, marcaron su obra artística.

Antes de ingresar como docente en la Bauhaus Klee realizó una serie de cuadros donde combina la poesía con la pintura. Al margen de esta experiencia, la obra de Klee se adentra en el campo poético desde el punto de vista metafórico. Para Klee pintar se convierte en un trabajo muy similar al que desempeña un investigador que, utilizando determinados medios, es capaz de hacer visibles los microorganismos que indudablemente existen en la memoria inconsciente. Klee estudió y practicó todas las técnicas para suministrar a la imagen todas las formas y convertirlas en realidad. Pero, aún así, la simplicidad aparente de todas las formas hace que ellas sean irreducibles en su singularidad creando obras que pueden ser calificadas como líricas o poéticas. Su trabajo se concentra en los pictogramas y jeroglíficos que terminaron por ser el eje primordial de su obra final.

del artista consiste principalmente en formas de sismografía psíquica; una traducción de las vibraciones musicales a su equivalente visual. El método seguido por Klee podría recordar al de un compositor que escribe nota por nota. Hay ritmos ascendentes o descendentes, tonos irrepetibles y frases armónicas.

Pastoral es un ejemplo de todo ello. El título evoca una sinfonía de Beethoven y a la vez se refiere a un paisaje; en la parte superior, bajo una franja de cielo, se multiplican estrellas y planetas, luego, en las líneas inferiores inicia la sucesión de árboles y arcos, verjas, círculos, cruces y todo un universo de signos que evocan una arquitectura sofisticada. Todo ello sobre un fondo casi monocromo y con incisiones hechas, incluso, directamente con un grafito con la base aún fresca. La superficie de la obra es rítmica y el conjunto posee sonoridad propia.

En *Una página del libro de las ciudades*, los pictogramas sugieren murallas, hileras de casas, arcos y losas de un paisaje urbano, de similar estructura a *Pastoral*. Hay autores, como Jean Louis Ferrier, que lo califican de resonancia sorda parangonando con el bajón y el bajo.²⁹ Adoptó un sistema similar en el *Violinista Heroico*, en homenaje a un amigo –Adolf Busch–, cuya energética y sutil manera de tocar la retrata Klee con trazos negros, gruesos, extendidos de arriba abajo. Junto al arco volador aparecen otros elementos figurativos como el puente y la voluta del violín; puntos parecidos a notas, círculos, rueda, líneas de diferentes tamaños, etc. Todo un lenguaje que parece diseñado para marcar un ritmo. (Lám. 109, 110)

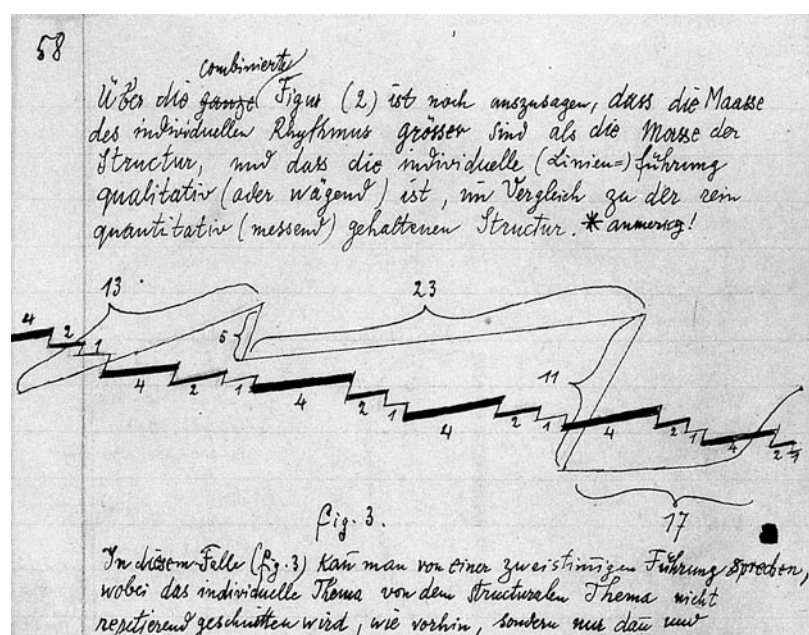
Fuga en rojo es una evocación al término musical en pintura. Es una forma contrapuntística muy vigorosa que se divide en tres secciones principales: la exposición del tema, la respuesta y el *stretto* donde ambos se superponen. Klee traduce esto como una contestación o reciprocidad entre dos partes de la obra dentro de una estricta polifonía y policromía. Hay cuatro elementos temáticos protagonistas que se responden unos a otros, a



94.

Enrique Raxach, *Through the Looking-glass*.

²⁹ Jean Louis Ferrier, *Paul Klee*, Lisboa: Lisma, 2001, p. 40



95.

Paul Klee, *Contribución a una teoría de la forma pictórica (fragmento)*, 1922.

un nivel formal y en función del color; incluso podría parecer que la estructura se ordena con un metrónomo.

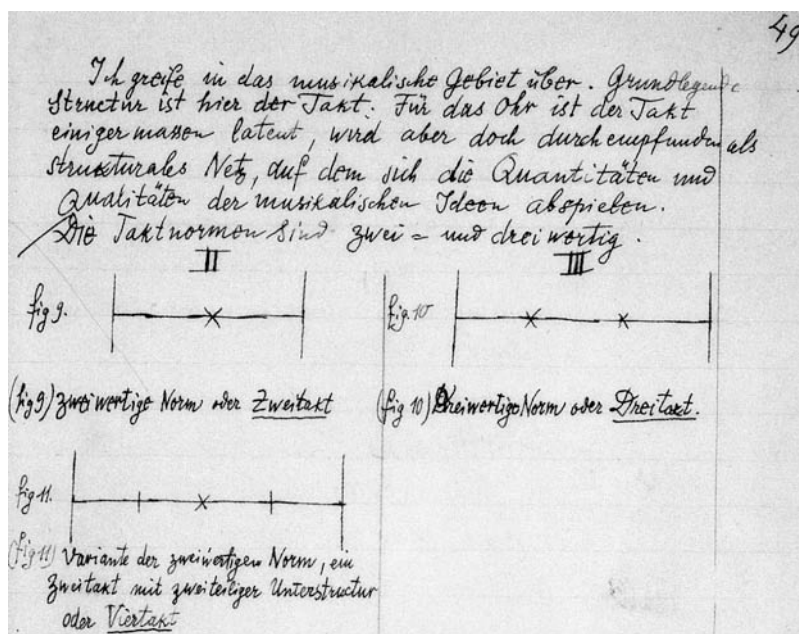
Kandinsky, por su lado, escribe un tratado³⁰ en el que analiza el estado del arte y sus potencias latentes, y teje filiaciones entre el discurso pictórico y el musical principalmente.

La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que se trata de encontrar esta utilización.

En lo que se refiere al empleo de la forma, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura. La música, por otro lado, no tiene algunas de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee esta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante. La música es incapaz de esto.³¹ La música, externamente emancipada de la

³⁰ Vasily Kandinsky, *op. cit.*

³¹ N. del A. Todas estas diferencias son relativas como todo en este mundo. En cierto sentido la música puede abstenerse de la prolongación temporal, mientras que la pintura puede utilizar esta duración.



96.

Paul Klee, *Contribución a una teoría de la forma pictórica* (fragmento), 1922.

naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje.³² La pintura, por el contrario, depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico.

Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes; la comparación las une de nuevo en un empeño interior común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte monumental.

Todo empeño puesto en ahondar sobre los tesoros ocultos de un arte, es un aporte valioso en la edificación de la pirámide espiritual que un día tocará el cielo.³³

³² N. del A. La música de repertorio en un sentido limitado, demuestra lo lamentable que resulta utilizar medios musicales para reproducir formas externas. Hasta hace poco aún se ha hecho este tipo de experimentos. El croar de las ranas, los cacareos de las gallinas, el ruido del afilador, son números dignos de un espectáculo de *variété*, válidos como entretenimiento. En la música seria, estas aberraciones no son más que ejemplos del fracaso al que conduce la «imitación de la naturaleza». La naturaleza tiene su propio lenguaje, que actúa con fuerza insuperable sobre nosotros. Este lenguaje no se puede imitar. Cuando se reproducen musicalmente los sonidos de un gallinero, para dar el efecto de la naturaleza y situar al oyente en ésta, aparece con toda claridad que la empresa es imposible e innecesaria. Todo arte puede reproducir cualquier ambiente, pero no imitando externamente naturaleza sino reproduciendo artísticamente ese ambiente en su valor interior.

³³ Vasily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 8–9.

La distribución del color en el cuadro está guiada por principios de armonía y contraste, como en la música, de forma que cada elemento despierte una escondida vibración en el alma del espectador. La transferencia directa de las conmociones de un dominio sensorial a otro nos permite escuchar los colores o ver los sonidos, que es lo que sugiere Kandinsky en sus obras. Por ello, muchos de sus cuadros se basan en títulos musicales o en formas con ritmos melódicos.

El artista debe aspirar a reconstruir esa obra de arte total en la que lo visual y lo auditivo se integran en una sola unidad que conforma el alma del espectador. Kandinsky toma estas ideas de la ópera de Wagner, desarrollando el principio de la sinestesia y la obra de arte total.

El uso de términos musicales en los títulos de sus cuadros –*composición, improvisación, sonoridad*– no es gratuito: responde a una concepción sinestésica y trascendental del mismo, en el que los colores se asocian a sonidos y armonías por un lado, y a estados de ánimo por otro.

Erik Satie, hace referencia constante en sus escritos a la necesidad que tiene de concebir la música, su escritura, lenguaje y plástica también como un todo indisolublemente unido.

Como sufría la limitación del compositor, obligado a formular su pensamiento bajo una forma –la forma gráfica– que no alcanzaría nunca como tal a su oyente, se dedicó a subrayar aún más esta situación paradójica, y exasperó la belleza de sus manuscritos hasta el punto de obtener, en ocasiones, efectos asombrosos de música visual.

Con el propósito de afrontar mejor la exigencia –desconocida asimismo para el pintor o el poeta–, de pasar por un intérprete, puso todo su empeño en hacer del pianista su cómplice y elaboró un lenguaje codificado para comunicarse con él.

Las supuestas indicaciones de carácter que Satie introducía en los pentagramas jamás tenían como objetivo la técnica del virtuosismo, sino que trataban más bien de influir en su estado de ánimo. Es decir, por medio de expresiones inesperadas y desconcertantes, pretendía alterar el sistema de defensa racional de su intérprete para despojarse con mayor facilidad de los prejuicios académicos que probablemente había adquirido y hacerle así más receptivo a los mensajes insólitos que debía confiarle.³⁴

El interés de Satie por la pintura se encuentra sin duda en el origen del extremo cuidado que demuestra en la presentación gráfica de sus partituras. No sólo confiere a las notas musicales un tratamiento gráfico para la mirada –por lo que el pianista Ricardo Viñes llegó a referirse a ellas como «escritura–ojo»– sino que para indicar sus intenciones de un modo más explícito combina el grafismo musical convencional con elementos insólitos destinados únicamente a ser percibidos a través de la vista, lo que no deja de ser paradójico en un arte dirigido, en principio, al oído.³⁵

Arnold Schöenberg hace esfuerzos por introducir en la música el elemento espacial característico de la pintura como se ha visto respecto al blanco que dejan los pentagramas «sobrantes»; Kandinsky trata de incluir en los cuadros lo temporal de la música por medio del juego de pantallas que se adelantan o retrasan según sean tonos

³⁴ Erik Satie, *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona: El Acantilado, 1991, p. 9.

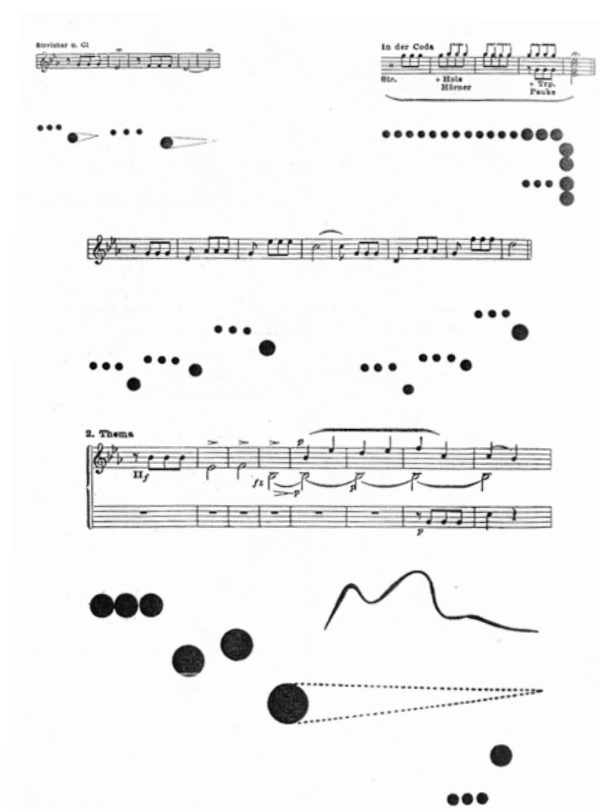
³⁵ Juan Manuel Bonet, *El poeta como artista*, Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, p. 41.

cálidos o fríos. Los títulos de las obras, en las de ambos, hacen referencia a la otra disciplina: *Colores* en la Opus 16 o *Abstracción lírica*.

Cuando la concepción espacial y temporal de Kandinsky intenta filtrarse en todas sus manifestaciones queda patente la musicalidad gráfica de éste que en poco se diferencia, compositivamente hablando, y desde el ejercicio del dibujo, con las partituras contemporáneas.

Las anotaciones de Kandinsky del *Punto y línea sobre el plano* son afines a las composiciones que Villa Rojo va desbrozando en el exhaustivo análisis de las partituras musicales del siglo XX, en el ejemplo de la interpretación de puntos y líneas de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. (Fig. 97)

Algunos autores contemporáneos van a interpretar partituras de notación clásica transcribiéndolas con otro sistema, adoptando una representación de mayor fuerza pictórica. Así pues resultan estas interpretaciones. Ramón Barce, en *Fronteras de la Música*,³⁶ narra el desarrollo del experimento *Graficación* que consiste en transformar o interpretar una obra escrita con método tradicional en una partitura de grafismo gestual y subjetivo. Tras un largo discernimiento barajando posibilidades y métodos para reducir a un página una obra



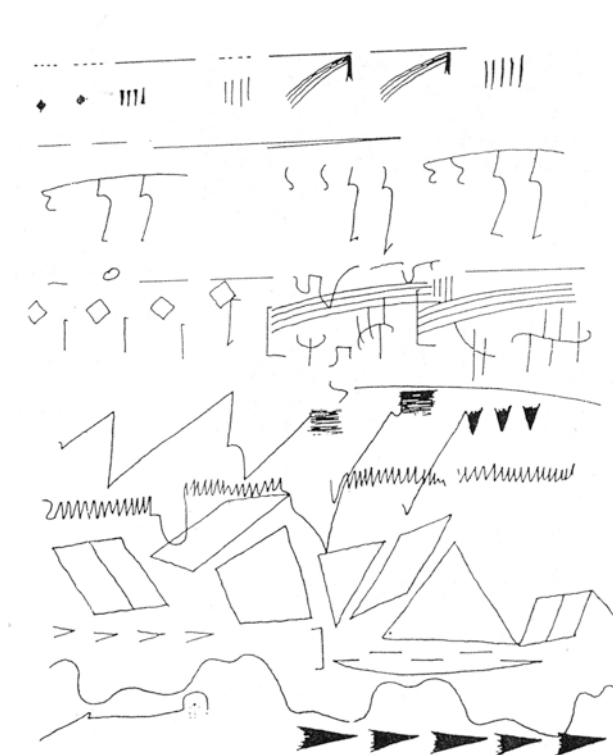
97.

Vasily Kandinsky, anotaciones para *Punto y línea sobre plano*, 1965.

³⁶ Ramón Barce, *Fronteras de la Música*, Madrid: Real Musical, 1985. Se recomienda leer esta obra o, en su defecto, el resumen de la investigación que hace Jesús Villa Rojo, *op. cit.*, pp. 361–363.

que ocupaba trece, inicia una desmembración de los mismos pentagramas, jugando con elementos pictóricos como la superposición, transparencias, la sustitución de signos musicales más obvios por trazos expresivos, sintetizando en puntos, líneas y manchas. Estructura los elementos conforme a los espacios en blanco, hace desdoblamiento y desviaciones, giros y ruptura del pentagrama. Así se logra una partitura inusual, un ejercicio que ya no es musical sino visual. La demostración sonora de esta nueva partitura se haría desde la música abierta y con un resultado imprevisible, con diferencias abismales entre un intérprete y otro. (Lám. 98, 99)

El papel de la partitura deja de ser el mismo cuando la música se produce en un laboratorio, así, para la electrónica, no se desarrolla la notación que, como la tradicional, haga llegar al intérprete los deseos del compositor de forma metódica; sí se obtienen interesantes resultados sobre la representación pictórica del sonido. Las partituras de música electroacústica no tienen función como código establecido entre compositor e intérprete, sino que es una representación gráfica subjetiva de un complejo sonoro ya existente. Como comenta Jesús Villa Rojo, son partituras a posteriori, en las que no se da una explicación de cómo ejecutar la obra sino de cómo escucharla, ya que tan sólo sirven como guía de audición.³⁷ Un ejemplo de ello es *Artikulation*, de György Ligeti, en la que el autor hace una



98.

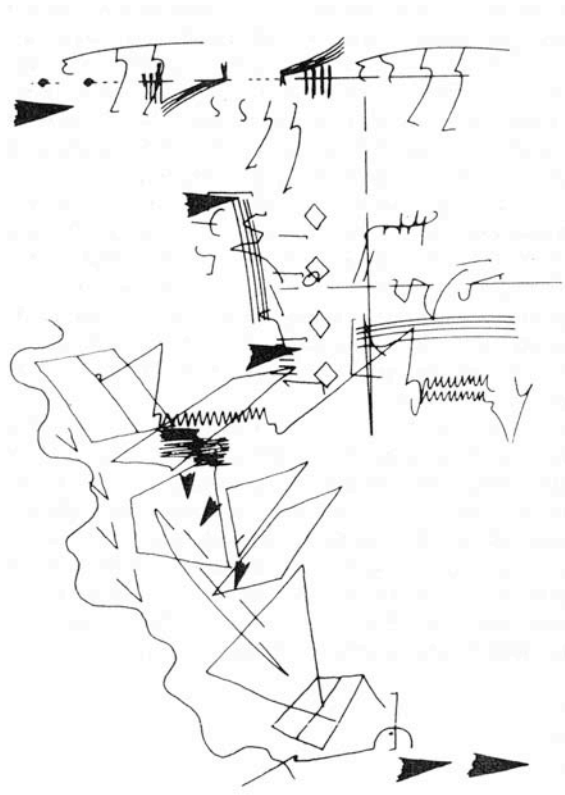
Ramón Barce, octava síntesis de *Siala*, 1964.

³⁷ A partir de los años cincuenta es cuando todo este movimiento de experimentación y prueba toma fuerza y se desarrolla con mayor notoriedad.

detallada descripción gráfica de los fenómenos sonoros. Parte de anotaciones personales y ejecuta el sonido. A posteriori, Rainer Wehinger crea un código de referencia estudiando los signos desde la relación grafía–sonido y, con la visión, completa la pieza ejecutada desde lo musical. (Fig. 101)

Cage ofrece uno de los primeros ejemplos de grafismo, para él el interés plástico de la partitura es independiente –y plenamente suficiente– del sonoro. Se destacan los trabajos de seguidores y compañeros como Morton Feldman y Earle Brown. Uno de los factores más sorprendes e interesantes de estos músicos es que compartían la idea de que debían tomar las artes plásticas como referente incurriendo así en la abstracción pictórica.

Con John Cage parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas. Propone apreciar la música en referencia a la notación, a la partitura de la obra, esto es, abordar de una manera muy distinta la obra a como se ofrece la misma en el placer tímbrico al escucharla. La música está literalmente también en la notación. Se trata la estética de las notaciones y su grafía, donde el interés experimental y rupturista, como la condición inarmónica, hace de la música



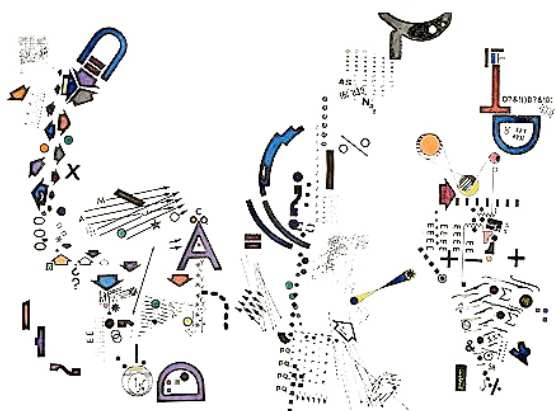
99.

Ramón Barce, novena síntesis de *Siala*, 1964.

una técnica de diseño y un modo sorpresivo de composición. Algunas piezas de Cage son parangonadas con sistemas de notación coreográficos pues el recorrido de su línea se asemeja al trazo elaborado en el recorrido de un bailarín. Ambas partituras serán demasiado imprecisas dejando la lectura al criterio del intérprete. Otras veces su notación es una auténtica anotación poética, verbal y, por ello, roza el aspecto visual de la poesía. (Fig 104, 105)

Impresionado por el uso del color por parte de los expresionistas abstractos, Morton Feldman comenzó a trabajar con la indeterminación, con el propósito de crear el mismo efecto de espontaneidad creado por aquéllos, aplicado ahora al tratamiento sonoro. El grafismo se hace patente sobre todo a partir de una serie de cinco piezas titulada *Projection I-V* en las que desarrolla un tipo de notación muy abierta quedando muchas decisiones en manos del intérprete. *Intersection 3* es otro ejemplo de partitura compuesta por cuadrados correspondientes a las unidades de tiempo. En cada página escribe tres bandas que determinan el registro alto, medio y grave. Las cifras del interior de cada cuadrado equivalen al número de sonidos que podrá ser de cualquier intensidad. Su aspecto visual recuerda los laberintos poéticos o los actuales crucigramas. A diferencia de Cage, Feldman desarrolla un tipo de indeterminación³⁸ en la que no interviene el azar a nivel constructivo, es decir, mientras que Cage emplea operaciones de azar para la composición de sus obras, Feldman se preocupa más por la toma de decisiones durante la interpretación con el fin de alcanzar la inmediatez que tanto admira de la pintura abstracta. (Fig 107)

La indeterminación de Earle Brown, cuyos propósitos son igualmente interpretativos y no constructivos, tendió hacia un tipo de notación muy abierta debido a la influencia de Jackson Pollock. En *Folio*, colección de siete piezas para cualquier instrumento, emplea y combina elementos de la notación convencional con otros puramente gráficos. *December*, donde alcanza el mayor nivel de indeterminación posible, es probablemente el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica. Consiste en un diseño



100.

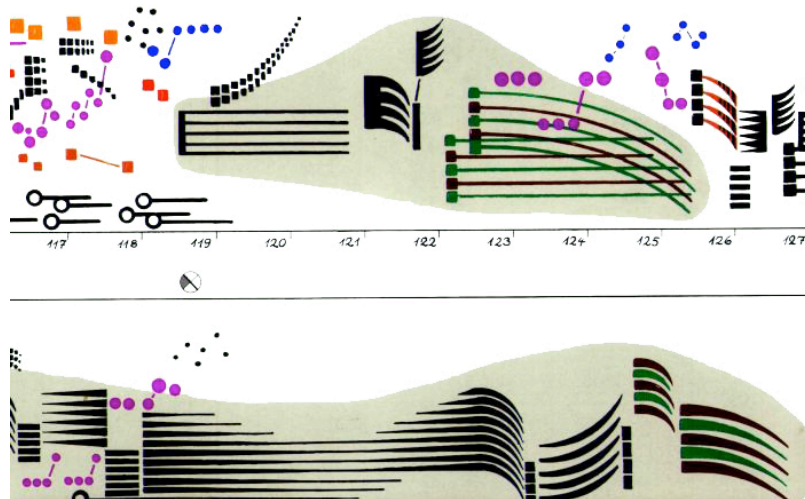
Roman Haubenstock-Ramati, *Alone I*, 1974.

³⁸ La indeterminación en música se refiere a aspectos de la ejecución o la audición que se dejan abiertos —no prescritos— por el creador de la obra, de modo que se hace imposible predecir completamente el resultado sonoro.

abstracto sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo, lo que no lo diferencia en nada de las pinturas no figurativas. El diseño es puramente abstracto, con un sorprendente parecido con Mondrian, por ejemplo, en la distribución de las formas geométricas. Las únicas pautas de Brown son sobre el número de instrumentos y que puede ser interpretada en cualquier dirección, lo que recuerda la multidireccionalidad de algunos caligramas. (Fig. 79, 103)

Karlheinz Stockhausen utiliza danza, discursos, canciones y sonidos de cintas magnetofónicas pregrabadas, grandes coros y un subrayado electrónico de las líneas instrumentales y vocales durante la representación, donde despliega procesos de alteración –impulsos acústicos– que intentan dar cuenta del tiempo vivencial, elemento que significó una renovación de las concepciones tradicionales de la ópera. Al componer con materiales extraídos de los datos sonoros experimentales nace la música concreta. De este modo la música entra un proceso de sofisticación estética y comienza a mostrar similitudes con las pretensiones de las artes plásticas que mezclan de modo aleatorio materiales y objetos extra plásticos que sorprenden con su potencia expresiva. La pintura no aspira sino a presentarse a sí misma.

Román Haubenstock–Ramati, Witold Lutoslawski, Kazimierz Serocki o Krzysztof Penderecki son ejemplos de trabajos de indeterminación, para lo que desarrollaron una variadísima cantidad de grafías inéditas. Muchas de ellas fueron aceptadas por el resto de compositores e incorporadas al sistema de notación. La obra de Haubenstock–Ramati es especialmente atractiva desde la pintura y se parangona en sus elementos de composición y su estructura, con la obra de Kandinsky, Malevich u otros pintores constructivistas. (Fig. 100)

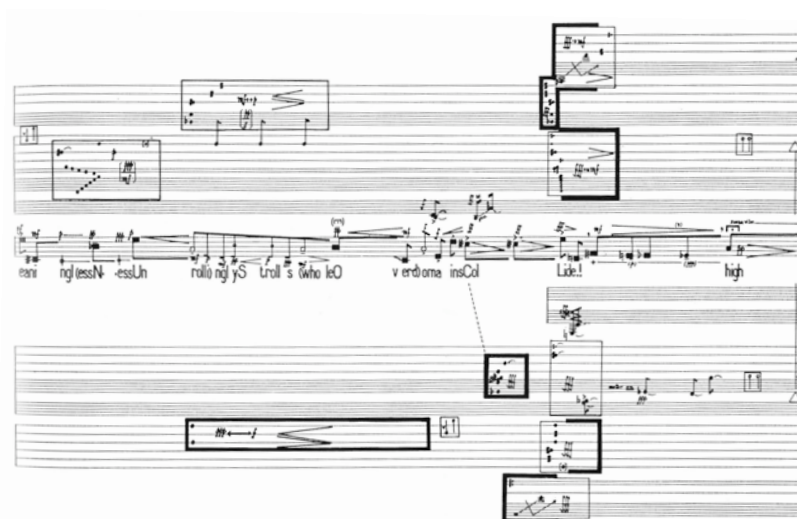


101.

György Ligeti, *Artikulation*, 1958.

Otros compositores como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Carmelo Bernaola desarrollaron, a partir de las formas móviles, nuevas vías de indeterminación con soluciones gráficas personales y originales. Un caso muy significativo y visual es el de Josep María Mestres Quadreny, quien trabajó con distintas formas de indeterminación con aportaciones de notaciones de gran interés. A partir de las *Invenções Mòviles*, en las que ya se ve obligado a transformar algunos pequeños elementos de la partitura tradicional, va a desarrollar lo que él mismo denomina *partituras generativas*. En ellas, la obra se presenta en forma germinal de manera análoga a como lo hacen los cánones enigmáticos de siglos pasados. Inicialmente, Mestres emplea la repetición de fragmentos –a modo de bucles– que varían constantemente en cada repetición con ayuda de un gráfico en obras como *Quartet de catroc*. Posteriormente desarrolla un tipo de partituras en las que no es la repetición de fragmentos, sino el recorrido de un circuito de tiempo indefinido, el elemento generador. De este modo ya no hace falta un gráfico anexo porque el propio gráfico es ahora la partitura. Así sucede en obras como *Frigolí–frigolà* y *Aronada*, ambas de ambientación y tiempo indefinido. Para algunas de estas creaciones –en las que la carga conceptual ya es más que patente– crea, además, grafías especiales con el fin de que sean interpretadas no sólo por músicos. Algunas de sus obras tienen el mismo concepto de jeroglífico que los poemas visuales de Brossa.

David Tudor, incorpora en su notación el dibujo como elemento constituyente. Con composiciones como *Siciliano* y *Tableaux vivants* en las que se combinan elementos musicales y gráficos para alcanzar un diseño visualmente llamativo, el italiano Silvano Bussotti ha contribuido a cambiar el concepto de partitura musical. Otros autores, como Cornelius Cardew y Salvatore Sciarrino, también fueron conscientes de que la partitura debía tener un interés visual lo suficientemente importante al margen de su resultado estrictamente musical.



102.

Luciano Berio, *Circles*.

MÚSICA Y POESÍA

Algunos poetas pueden llegar a lo sublime cuando logran que su obra poética sea música hablada, lo que produce un gran placer en la sonoridad y el sentido. La palabra del poeta puede surgir a petición del orden musical de su sensibilidad, proponiéndose lograr el lenguaje adecuado y buscar la sonoridad; cuando logra nuevas formas para expresarse y cuando pretende crear una forma distinta al lenguaje cotidiano.

Dado que las diferencias entre poesía y música son macrocósmicas (diferentes en sus instrumentos de comunicación, diferentes respecto a la sintaxis y la gramática en la que se articulan, diferentes a la hora de referirse a un objeto, en caso de que se admita la posibilidad de que la música tenga algún mínimo poder denotativo, etc.), resulta cuanto menos curioso que sus destinos se hayan mostrado siempre tan interdependientes y que las dos artes hayan operado de un modo tan estrechamente unido; hasta el punto de que ha podido establecerse una teoría que ha gozado de gran fortuna en la historia del pensamiento musical, aquella según la cual las dos artes habrían tenido un origen común. Hay, por tanto, entre poesía y música, una tensión generada quizá precisamente, por esa afinidad/diversidad tan difícilmente perceptible y definible, música y poesía, además de ser artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes con la consiguiente exclusión de otros no pertinentes, dentro de una cierta lengua, de un cierto estilo, de una cierta cultura.³⁹

Sin embargo, nunca el poeta deberá traspasar sus fronteras; la música es otra expresión donde el autor domina el control del espíritu, requiere equilibrio, armonía y unidad. La poesía es únicamente musical, no es música. Y esto no sólo por placer sonoro de las palabras que reúne, sino porque posee, además del sentido literal más o menos claro, una



103.

Earle Brown, *December 52*, 1952.

³⁹ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 29.

significación análoga al la del lenguaje musical. Así como hay música que produce la sensación de un lenguaje, también la poética puede llegar a producir musicalidad.

El ritmo del lenguaje poético debe ser variante, como una obra musical y debe llegar al alma reposadamente para su deleite, conforme a los valores y reglas de la poesía. El lenguaje, como capacidad humana, es un conjunto organizado de signos, estructurados en unidades básicas y combinaciones de éstas, que expresan ideas a través de un mensaje. La lengua, como concepto más restrictivo, es un sistema de signos que sirve como instrumento de expresión y comunicación directa entre los miembros de una comunidad lingüística y que se mantiene en el tiempo, es un concepto diacrónico. El sistema es una lengua en una época histórica con unas características estilísticas concretas, es un concepto estructural sincrónico. El lenguaje musical es tan antiguo como el hombre, ya que es un medio de expresión humana, pero a lo largo de la historia ha ido evolucionando a través de diferentes sistemas.

Según las definiciones anteriores podemos comparar el lenguaje musical con cualquier lengua donde las palabras, como unidades básicas dotadas de significación, están formadas por unidades menores, las sílabas, y éstas por letras, –conjunto reducido de signos– y organizadas en unidades mayores mediante la sintaxis. En el sistema tonal las palabras básicas son los acordes, formados por intervalos y éstos a su vez por sonidos; y las



104.

Notaciones del recorrido de una bailarina en *Seguidilla*, 2002.

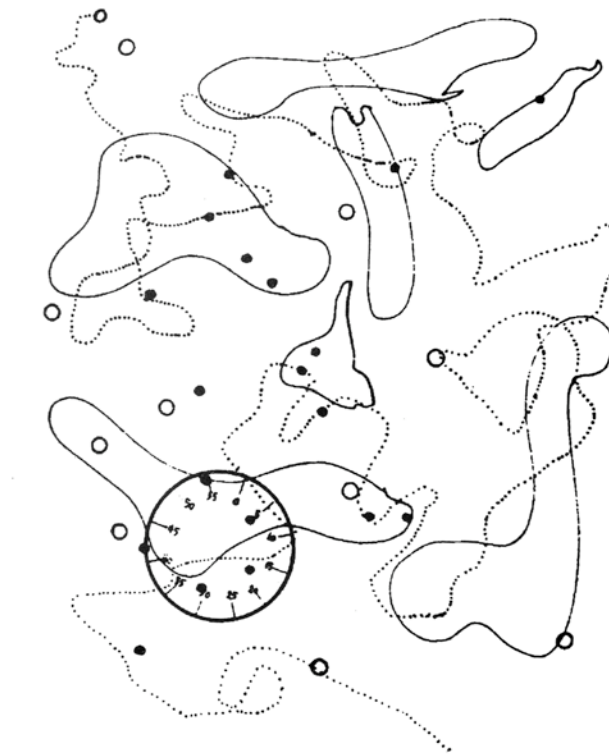
estructuras armónicas, rítmicas, melódicas y formales son la sintaxis. Cuando se quiere aprender una lengua no se aprenden sólo letras y su fonética, sino que se parte del conocimiento de unas palabras con su significado y de la sintaxis para organizarlas en frases o unidades de comunicación.

Según todo lo anterior, se puede definir el lenguaje musical, en el sistema tonal, como la capacidad de comunicación y expresión a través de una sucesión de acordes estructurados armónica, rítmica, melódica y formalmente.

Al margen de que esta reflexión pueda ayudar a comprender la representación gráfica de la música, no se puede dejar de mencionar la estrecha relación que la música ha tenido con la poesía, tanto en parámetros estrictamente profesionales como personales. Los poetas de la Generación del 27 a través de sus escritos y sus correspondencias han legado un fiel testimonio de esta complicidad de las dos disciplinas.

Por ejemplo, Vicente Alexandre escribió referente a las intervenciones musicales de Lorca en la Residencia de Estudiantes de Madrid:

Charlábamos una tarde en el metro, de vuelta del cine, adonde habíamos ido juntos, cuando nuestro diálogo, por unas palabras de Alexandre, dichas al descuido, me interesó al extremo. De qué íbamos hablando no hace al caso ahora. La mocedad necesita la amistad, con una firmeza y una sinceridad que



105.

John Cage, *Cartridge Music*, 1960.

más tarde ni pedimos ni esperamos. [...] Aquella biblioteca y salón en casa de Vicente Aleixandre fue escena de nuestros diálogos [...] Tras de cambiar unas palabras sabía hacerse aun lado, con descuido aparente, para dejar a los demás en libertad, callado unas veces, conversando otras, pero siempre consciente de lo propicio de la atmósfera. Era Federico García Lorca quien muchas veces llevaba la voz cantante, ya con la suya propia, ya con la del piano, y pasábamos la tarde escuchándole. Apenas nos apercibíamos tras de las ventanas al jardín, cómo la noche venía, más o menos temprana según la estación. Pero el reloj, de tenue y cristalina sonería, advertía de la hora. El piano y las voces callaban. Al despedirme siempre sentí una desgarradura, pues pasaba de ambiente afín a otro tan diferente del mundo de afuera. Todo aquello, seres y objeto, habría de dispersarse trágicamente unos años más tarde.

Lo que el destino nos da, lo da sólo una vez. Pretender obtenerlo dos veces es tarea que desgasta nuestra existencia, haciéndonos sentir los límites de ella, y de la juventud, época donde todo puede ocurrir, o parece posible pueda ocurrir.

¿Te acuerdas del piano donde tantas veces oímos cantar a Federico? Ay, ya no existe. Pero el campo está igual, los montes azules del fondo están igual. Sólo nosotros cambiamos, aunque el fondo de nuestro corazón sea el mismo hasta el día de la muerte.⁴⁰

Todo esto no significa absolutamente nada, y es tan sólo uno de los cientos de ejemplos que podrían ilustrarnos; porque, sin que hubiese testimonios de estos encuentros, la relación objetiva de la música para con la poesía seguiría existiendo.



106.

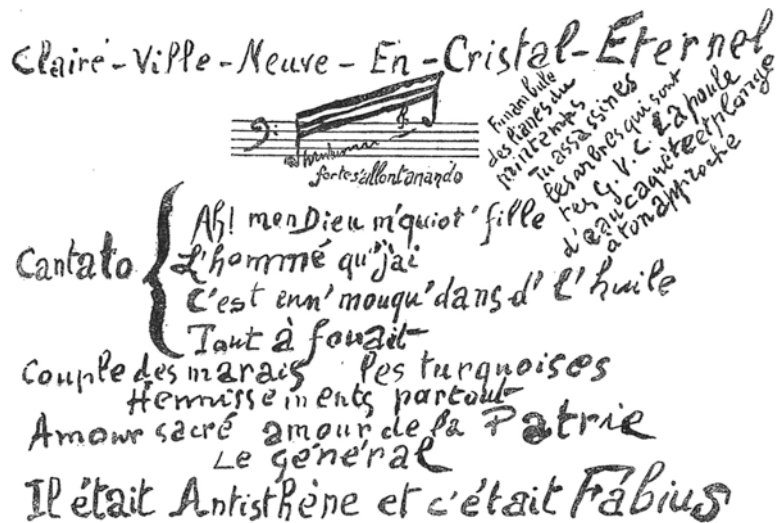
Guillaume Apollinaire, fragmento de un caligrama de *Calligrammes*, 1925.

⁴⁰ Luis Cernuda, *Críticas, ensayos y evocaciones*, Barcelona: Seix Barral, 1970, pp. 214–216.

Respecto a la poesía habría que hacer tres distinciones. La llamada *poesía sonora* o *musical*. Las primeras tentativas dadaístas son un ejemplo representativo: Schwitters, Hugo Ball, Hausmann y Hülsebeck dicen que hacen *poemas de sonidos* y *collages acústicos*. Tristán Tzara crea poemas basados en un sistema polifónico de sonidos. Por otro lado la poesía visual hace constantes alusiones musicales, desde el caligrama en forma de órgano hidráulico de Publius Optatianus Porphyrius en el siglo IV, hecho en hexámetros o los trabajos ya citados de Baude Cordier, Juan del Vado, los caligramas de Apollinaire, John Stump, Daniele Lombardi u otros tantos que reflejan el acercamiento entre la poesía y la música. Esta ambivalencia se produce en ambas direcciones, los *caligramas de poetas* que introducen símbolos musicales entre sus versos o los que dibujan símbolos musicales con las propias letras o versos, y los músicos que, según los cánones de la poesía artificiosa, dibujan con los pentagramas, es decir, crean *caligramas musicales*. (Lám. 111, 112)

Antoni Tàpies en su obra *El arte y sus lugares* hace una revisión de manifestaciones artísticas correspondientes a civilizaciones y culturas diversas en el tiempo y en cuanto a su forma. Uno de los ensayos es una reflexión profunda sobre los diversos lugares para las manifestaciones del arte.

Fueron los años –lo son todavía– en que también predominaron esas teorías según las cuales nos pueden emocionar las producciones artísticas de todos los tiempos y lugares con la condición de que posean ciertos valores estéticos tenidos por universales –muchos ya no se atreven a llamarlos bellos y únicamente nos hablan ahora de cualidades artísticas–, con independencia de su contenido y de las creencias que los hayan



originado, sin tener en cuenta el tipo de rituales a los que responden o la visión del mundo a la que hacen referencia...

No se trata ahora de volver a insistir en la vieja polémica de si los componentes formales son suficientes para que una obra nos atraiga o para considerarla arte genuino. En algunas ocasiones me he referido a esto y ya intenté hacer ver cómo el formalismo estético, en ciertos momentos, provoca en nosotros sorpresas, lo que puede ser un valor a tener en cuenta; pero con la condición, desde luego, de que seamos conscientes también de sus peligros, porque de la admiración por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, a la habilidad artesanal o al mero juego de colores agradables pero sin sentido.

Ahora sabemos que un fetiche del Congo, una caligrafía zen, un «blanco sobre blanco» de Malévich, van más allá de todo esto, aunque sea muy difícil explicar por qué razón nos atrae con tanta fuerza, por qué a menudo se convierten en símbolos actualísimos de nuestras aspiraciones, en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera.

A veces para explicar la atracción suscitada por ciertas obras, hemos hablado de una suerte de *lazos de amistad* que unen al espectador con unos artistas concretos, ya sean paisanos o contemporáneos suyos o ciudadanos del mundo y de edad milenaria. Cuando se ponen ejemplos de estas amistades, siempre se puede pensar que únicamente nos muestran unas raíces o unas preferencias personales que no tienen por qué ser compartidas con los demás. Quizá sería útil que también fuesen entendidas como una propuesta selectiva del arte que algunos querríamos más generalizada en el mundo de hoy.

En esta dirección, piénsese que la palabra amistad, además de su sentido corriente de afecto o de inteligencia mutua, incluye también una cierta idea de posesión. Los amigos, o los libros, la música, o los objetos de arte, los hemos de tener realmente, y no dan fruto si no son verdaderamente nuestros, si no los invocamos y hacemos de ellos un cuerpo de comunión constante.

Este aprecio profundo por ciertas obras de arte muestra, cuando menos, que el gozo artístico tiene en sus orígenes algo de experiencia muy íntima, de una corriente vivida entre un artista y un espectador en el silencio meditativo de un espacio privado.⁴¹

En los parámetros de esta intimidad, y con la certeza de contar realmente con la consideración de una disciplina del arte que procede del mismo *universo creador* que sus análogos, es como puede analizarse el carácter plástico de la notación musical.



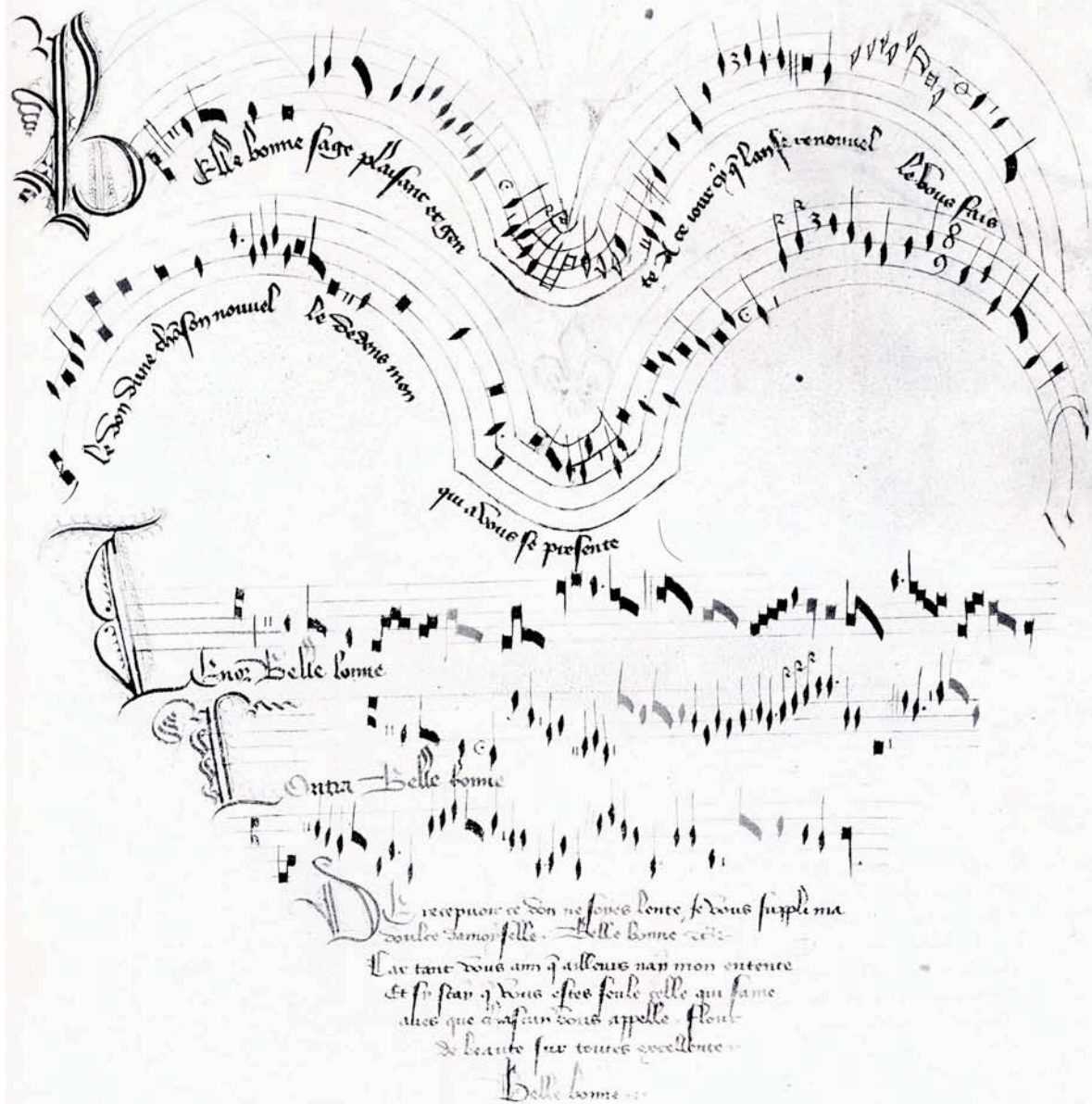
107.

Morton Feldman, *Intersection 3*, 1953.

⁴¹ Antoni Tàpies, *op. cit.*, pp. 41–42.

M. Bunde

Cordier



1 *♩ = 80*

Arpa

table

2 *cantabile*

F1.

(in C)

Cl.

3

table

4

5

table

6

sempre mf

7

table

non arpegg. lunga

table

- LE SACRE DU PRINTEMPS - musique de Stravinsky
 Danse sacrée de l'élue - chorégraphie de Nijinsky

The image contains several hand-drawn sketches of dancers in various poses, interspersed with musical notation. The sketches are done in a simple, expressive line style. The musical notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings such as *sempre sf*, *f*, *ff*, *sf*, and *ff sempre*. Some notation is labeled with '8^{va} Flauto' and '8^{va} Piano'. There are also some handwritten notes in French at the bottom left.

sempre sf

sempre sf

8^{va} Flauto

8^{va} Piano

f

f pesante

8^{va} Bassa.....

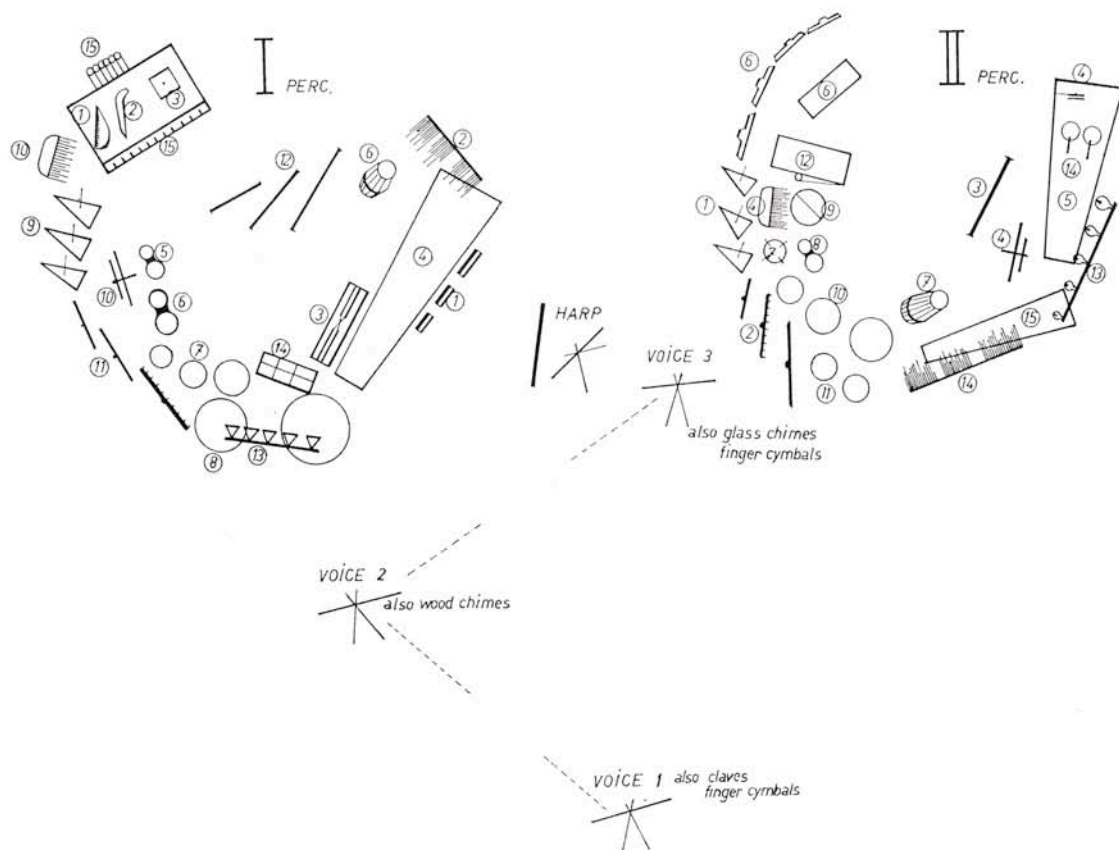
quelques uns des
mouvements, notés en 1913

Valentine Hugo

ff sempre

ff

sf



105.

Luciano Berio, *Circles*.

The musical score for Luciano Berio's *Circles* is presented in two parts: "Pas trop lent" and "Modéré".

Tempo and Key: The score is in F major, indicated by the key signature (one flat).

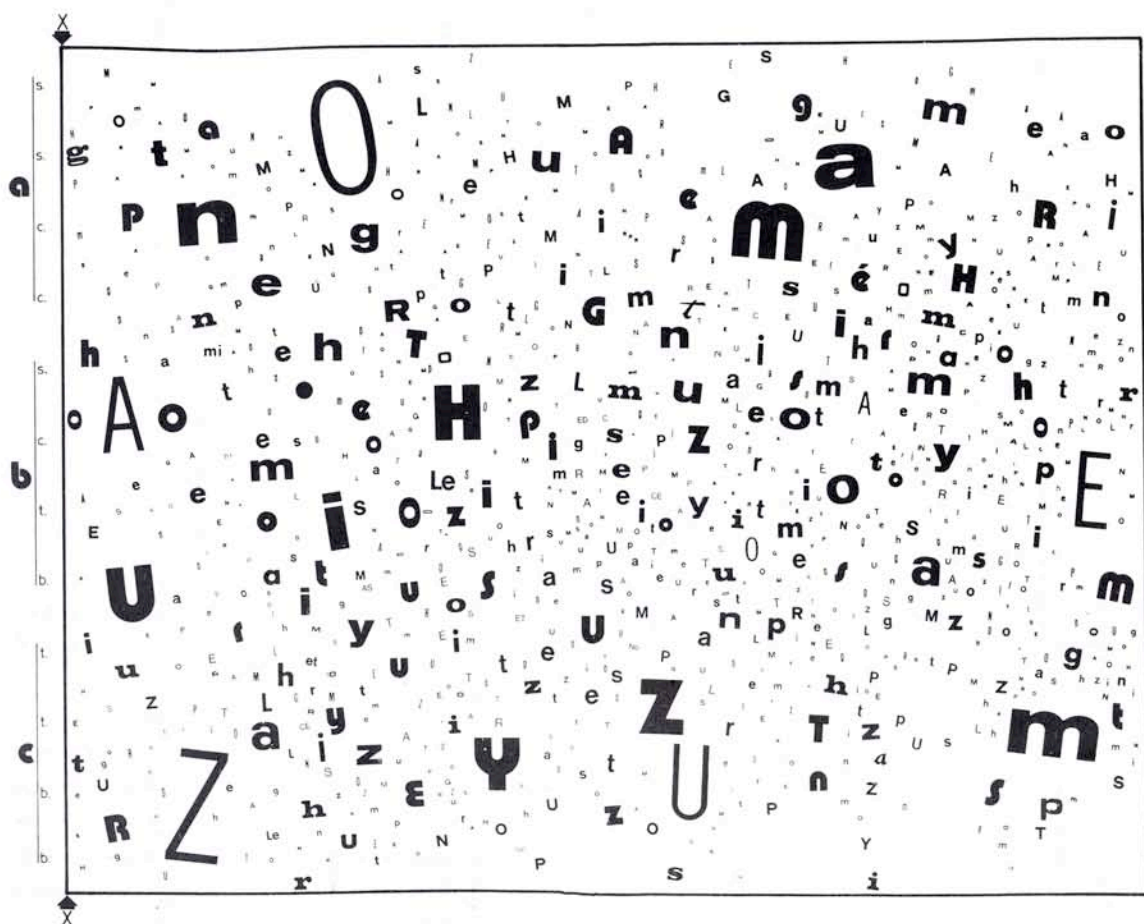
Instrumentation:

- Vibr.** (Vibraphone): Features a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *pp*.
- Bloca Metal** (Block Metal): Provides rhythmic accompaniment with dynamics from *p* to *pp*.
- Crot. 1** and **Crot. 2** (Crotales): Two sets of crotales playing rhythmic patterns.
- Gongs**: Two gongs providing deep, resonant sounds.
- Sopr.** (Soprano): A vocal line with lyrics "Fan - ti - me" and "cédez - -".
- Harp**: A harp line at the bottom of the score.

Measure Numbers: The score is divided into measures numbered 2, 4, 9, 16, 3, 4, 5, 8, and 7, 8.

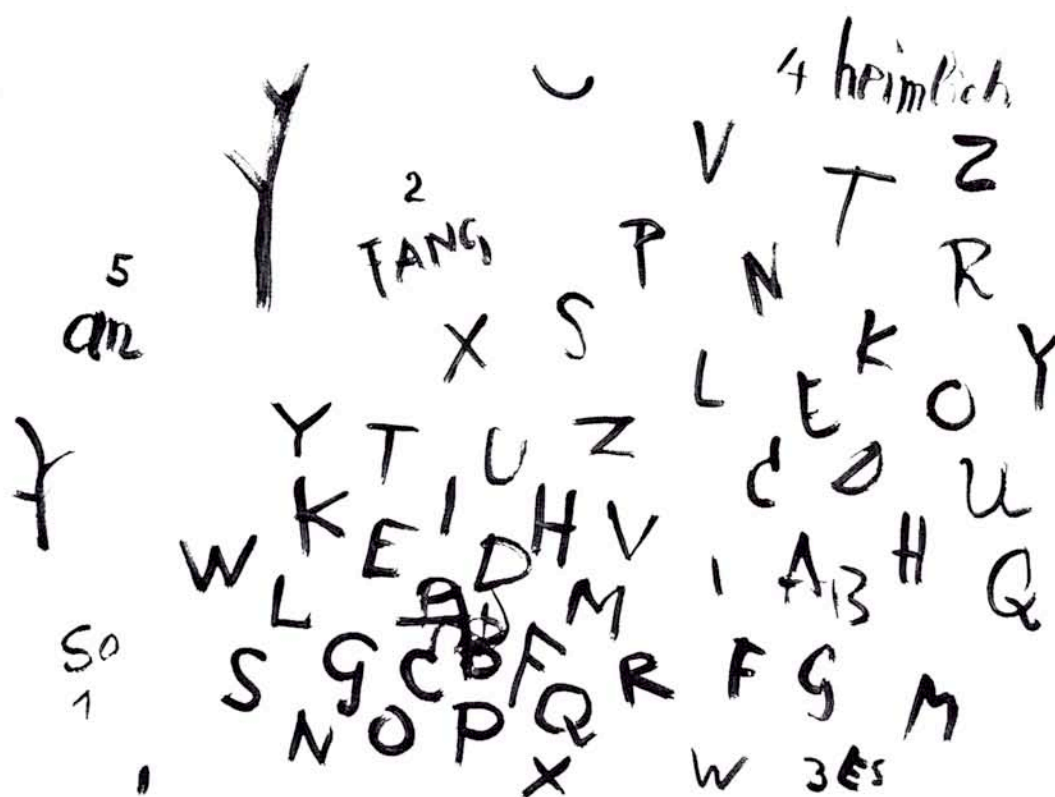
106.

Pierre Ovules, *Improvisation sur Mallarmé*.



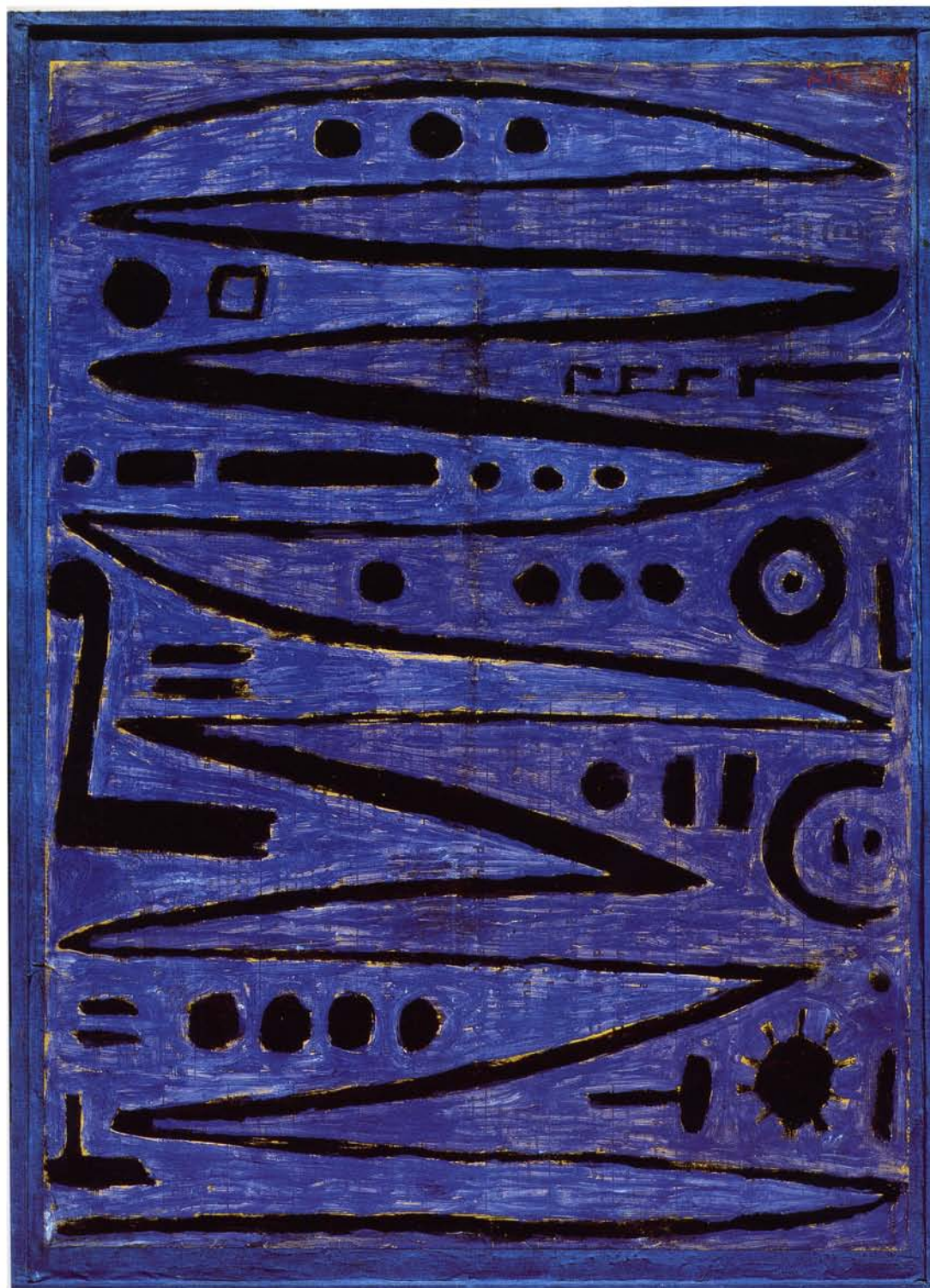
107.

Jesús Villa Rojo, juegos gráficos musicales de la interpretación de una pieza musical.



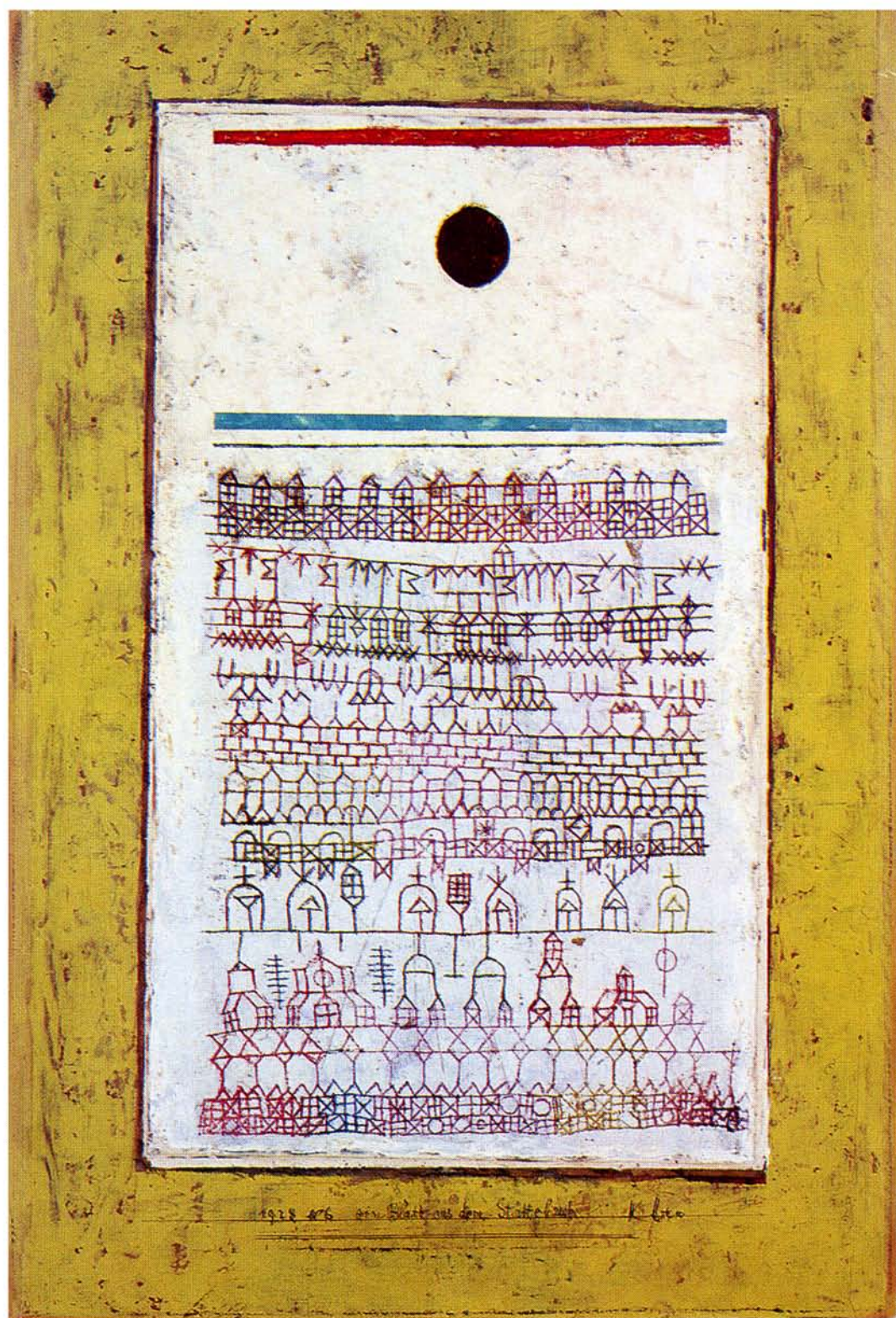
108.

Paul Klee, Principio de un poema, 1938.



109.

Paul Klee, *Violinista Heróico*, 1938.



ATUSHI OJISAMA and IJIGEN WALTZ

(from "A Tribute to Yamasaki Atushi")

Words and Music by
Yamasaki Atushi

Arranged by Accident

Based on a Cro-magnon skinning chant

DaDa Domuw

(rotate embouchure)

AVOID LUMPING

Like a Zudobanuuuuu

from the frog *mf* *p*

Credenza

Slippery

when wet

If you can't play
this, why don't
you call Atushi

As a Ojisama

There is no
wrong way
to ryumia

Like a Ojisama

Return instrument
if it says "Mittel"

Play real zippy-like

Like (or as) the Atushi

Ozimele, did you have
a bunty for lunch?

Ijigen-style

Move those
chubby little
fingers !!

Swindakly

B

This metric
results stinks!

A

Boethoven
this ain't

Ijigen Fuita.

Who it

through the frog

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

START
OVER

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

mf

divisi

Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

without
the frog

Finger with right hand and bow with left hand

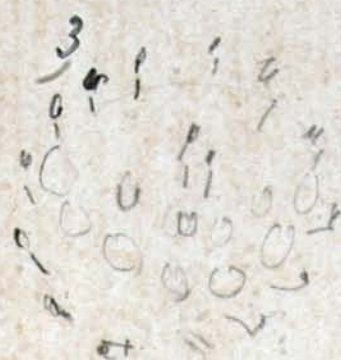
mf

divisi

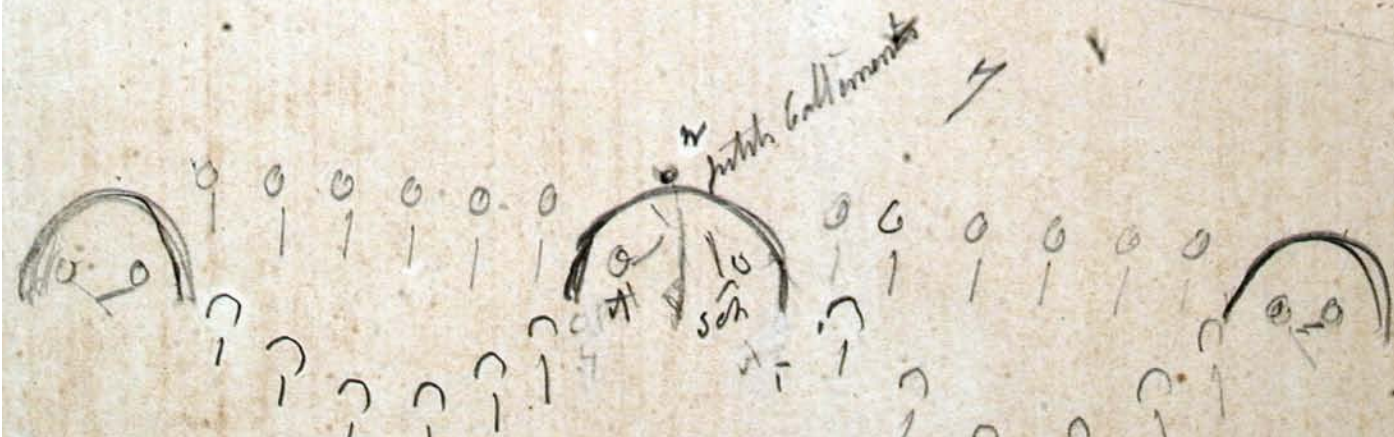
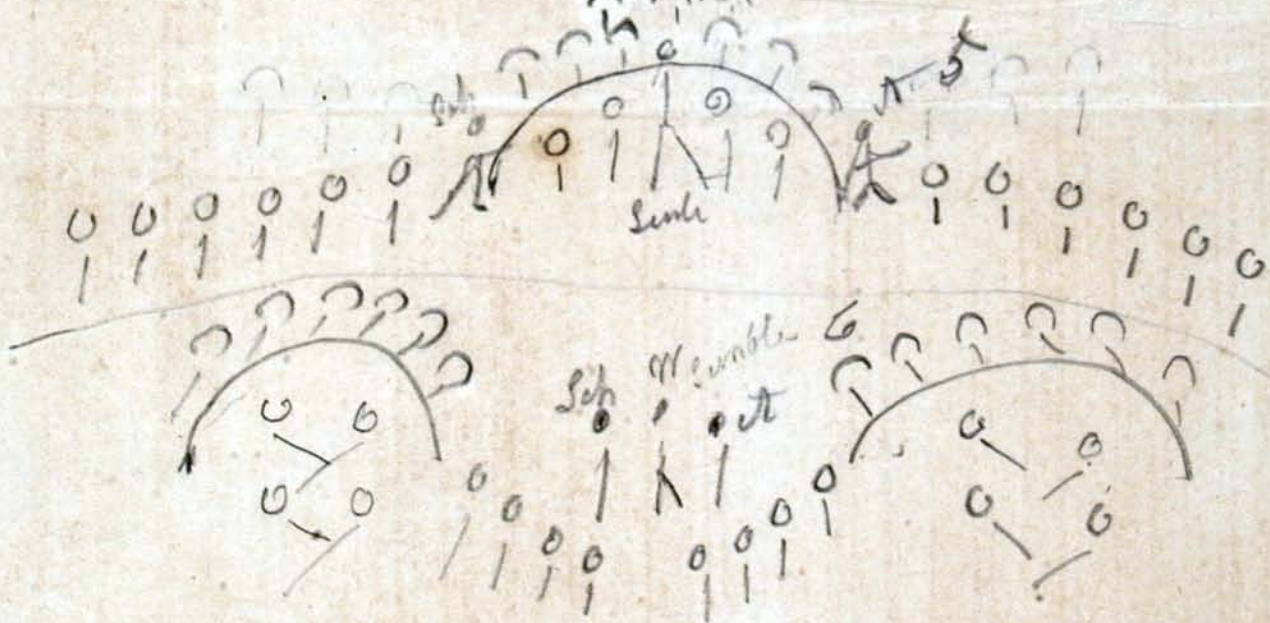
Re-coast
with marm

most of the
naive discover
of anti-matters
into some Garbie

Here, Anya Garba

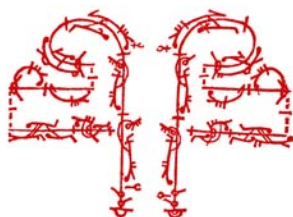


masse fait tout
le tour par la prompt



LA CALIGRAFÍA DE LA DANZA

Al igual que el músico ha de consignar con precisión y minuciosidad los detalles de su composición para asegurar la correcta interpretación de su pieza, así el coreógrafo requiere de una nomenclatura capaz de la misma exactitud.



Coreografía,
significa la representación
gráfica del movimiento y coreología,

según Rudolf von Laban, es la «ciencia que representa el movimiento o coreografía en la danza.»¹ La coreografía escribe el movimiento, la coreología por tanto, es la ciencia que lo estudia. La coreografía ha existido siempre pero no por su nombre actual, de hecho esta palabra aparece más tarde relacionada con la grafía del baile y no con el baile mismo, es decir, con su representación.

En este apartado se hará constante referencia a estos dos términos: *coreografía* y *coreología*, ya que el resultado de ambos es lo que da lugar a esas *piezas* que son de interés en este estudio. No se profundizará en ellas hasta el punto de interpretar, en clave de movimiento, las partituras de la danza, por que esto requeriría una preparación teórica no adquirida en los estudios preliminares, y porque lo que más interesa, como se ha mostrado en lo referente a la poesía y la música, es el carácter pictórico de esta escritura, así como sus afinidades con representaciones de las otras dos disciplinas, obviando, en parte, las connotaciones específicas y técnicas que esto tenga para el bailarín.

¹ Catalina Ruíz Mollá, *El dibujo como instrumento coreográfico. Del manuscrito de Cervera al Laban*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid no editada, Dto.: Dr. Francisco Echaz Ruisán, Departamento de Pintura, Madrid: 1996, p. 3.

Se planteará un desarrollo cronológico de la evolución de los sistemas de notación, pero no con el deseo de elaborar un listado de los mismos, puesto que, además de no ser necesario, ya existen textos que los estudian en profundidad y hacen una recopilación que no viene al caso, mas sí con el objetivo de ir estableciendo analogías entre sus imágenes y el resto de las disciplinas.

La escritura de la danza, en principio, intenta resolver la paradoja de fijar mediante la ayuda de signos simples, descifrables y puestos en un papel, un movimiento extremadamente complejo. Y dicho movimiento no sólo se desenvuelve en el espacio a tres dimensiones y en el tiempo sino que, además, tiene nociones particulares y especiales de energía, fuerza, aceleración y expresión difícilmente conmensurables, música, iluminación y color, y todo ello unido al deseo expreso –si lo hay de parte del coreógrafo– de vincularse de un modo determinado con el espectador.

La notación de un baile se realiza en el estudio a la vez que se está modelando la coreografía con el grupo de bailarines. El anotador está presente en todos los ensayos registrando los pasos y todas esas imágenes e incluso la motivación, la caracterización de cada escena, aspectos de la escenografía, del vestuario; toma nota de lo racional y específico, así como de las ideas más íntimas o conceptuales que debieran ser transmitidas en la representación por medio del bailarín. Esta transcripción se lleva a cabo bajo la tutela del coreógrafo, y considerando las notaciones musicales correspondientes a la sincronización del movimiento con el ritmo musical. Es decir, las partituras coreográficas son un compendio de sistemas de notación más una suma de anotaciones escenográficas.

La música es a la danza lo que las palabras son a la música; este paralelo sólo significa que la música de baile es o debería ser el poema escrito que fija y determina los movimientos y la acción del bailarín. Por lo tanto éste debe recitarlo y hacerlo inteligible por la energía y verdad de sus gestos, por la expresión viva y animada de su fisonomía. Por consiguiente la danza es el órgano que debe presentar y explicar con claridad las ideas escritas de la música.²

Esta coordinación de música y danza se apreciará necesariamente en las partituras coreográficas.

Si se analizan los documentos que hablan de coreografía en sentido estricto, es decir, de escritura de la danza, se verá que hay cuatro tipos de notación, cada uno con una función diferente y específica:

- Dibujos que de manera independiente describen los movimientos de los bailarines en el escenario; estos dibujos son los que tienen vínculos y parentesco con la escenografía.
- Esquemas que pueden formar sucesiones del cuerpo de los bailarines, cuya descripción es una auténtica secuencia gestual. Éstos, en cierta medida, pueden trasladarse al diseño del traje de escena.

² Jean Georges Noverre, *op. cit.*, pp. 139–140.

– Notaciones abstractas cuyos sistemas tratan de englobar en un diagrama –que en líneas generales se adapta a la regla secuencial de las coordenadas cartesianas– el conjunto de variedades y registros del espectáculo.

– Notaciones para encuadres, el guión visualizado según el cual el flujo del espectáculo y los acontecimientos se basan en encuadres clave.

Entorno a los sistemas de notación escribe Noverre:³

La coreografía⁴ de la que deseáis señor que os hable, es el arte de escribir la danza por medio de diferentes signos, del mismo modo que se escribe la música por medio de figuras o caracteres designados con el nombre de notas, con la diferencia que un buen músico leerá doscientos compases en un instante y un excelente coreógrafo no descifrá los doscientos compases de danza en dos horas. Estos signos representativos se conciben con facilidad y se olvidan en la misma forma. Este género de escritura particular a nuestro arte y que los antiguos quizá ignoraron, podría haber sido necesario en los primeros momentos, cuando la danza estaba sujeta a principios. [...]

Los caminos o figuras de estas danzas se trataban de antemano; luego se indicaban los pasos sobre estos caminos por medio de rasgos y signos demostrativos y convencionales: la cadencia o medida estaba marcada por pequeñas barras transversales que dividían y fijaban los tiempos; la melodía sobre la cual se bailaban los pequeños pasos, y anotaba en la parte superior de la página, de manera que ocho compases de coreografía equivalían a ocho compases de música. Con este arreglo se conseguía deletrear la danza siempre que no tuviera la precaución de no cambiar nunca la posición del libro y de mantenerlo siempre en el mismo sentido. [...]

Hoy los pasos son complicados, son dobles o triples, y sus combinaciones, inmensas; es muy difícil, por lo tanto, establecerlas por escrito y aún mas difícil descifrarlas. Por otra parte, este arte, es aún muy imperfecto: nos indica con exactitud más que la acción de los pies y si nos indica los movimientos del brazo no ordena sus posiciones ni los contornos que deben tener. No nos muestra, además, las actitudes del cuerpo, la manera de moverlo, las oposiciones de la cabeza con las situaciones diferentes, nobles y cómodas necesarias de ésta, y lo considero como un arte inútil que nada puede hacer por la perfección del nuestro.⁵

Hay notación coreográfica desde que hay baile con memoria o con el deseo de que quede registrado, con un dato propio o una secuencia de datos capaz de generar una lectura reproducible que la identifica. Las partituras para la danza capturan la incorporeidad del movimiento y lo materializan en una superficie aportando las directrices básicas de la obra para que esta se pueda reinterpretar. La notación del movimiento permite que se analice la estructura, los componentes y los detalles de una acción. Se considera que actualmente la notación, con los medios audiovisuales de los que se dispone, le da el sentido total al estudio

³ *Íd.*, p. 249–284.

⁴ Noverre se refiere al tratado de Thoinet Arbeau, titulado *Orquesografía*, en el que escribe bajo cada nota de la melodía los movimientos y pasos de las danzas que le parecían convenientes. Fue uno de los primeros en intentar instaurar un sistema de notación, aunque no lograra desarrollarlo de forma eficaz para la finalidad que debiera tener.

⁵ *Íd.*, p. 249.

de la coreografía, sobre cómo se integran en el conjunto los detalles del movimiento, la música y su puesta en escena.

En la evolución de la notación hay muchas lagunas que impiden tener un conocimiento exhaustivo de los sistemas usados a lo largo de la historia. No se debe limitar el término *notación* a los intentos de una lectura de la danza, sino a todos los campos de la representación. Hay que tener en cuenta las notaciones de uso específico o coyuntural, las que surgieron como un ejercicio parcial que no pretendían universalizarse o los gráficos más contemporáneos; también las anotaciones que acompañan las notaciones que aporta datos sustanciales para la reproducción de la obra. Todas las notaciones icónicas tienen un interés documental básico, ya sean producto de una semiotecnia aplicada a la danza, o correspondan a la ilustración de la didáctica del baile.

En notación, como en el movimiento mismo, el avance no es otra cosa que una consecución de hechos, aportes individuales o de escuelas, negaciones o superposiciones de experiencia. La notación es quizás el único registro que queda de esos hallazgos, de los experimentos, de esos acontecimientos estéticos.

Pero ¿qué sentido puede tener hoy una notación de estas características frente a los sistemas proporcionados por el cine y el vídeo para que perdure una coreografía? Con la imprenta el carácter tipográfico se puede entender como la cristalización, la congelación de una serie de gestos, de un trabajo manual que de alguna manera se descongelará en el ojo del lector y que se disolverá infinitas veces con cada representación y utilización de dicho carácter. Lo mismo sucede con la notación coreográfica y el vídeo. Es evidente que la notación ha jugado un papel importante en el estudio y desarrollo de la danza, al menos hasta ahora, y de hecho, junto con la iconografía, son los únicos elementos con los que se cuenta para reconstruir ciertos momentos del pasado. No obstante los nuevos medios de filmación a veces compiten en detrimento de estas notaciones. Sin embargo el carácter del registro de las correcciones, así como de todo el proceso de trabajo, no queda reflejado más que en una notación manual.

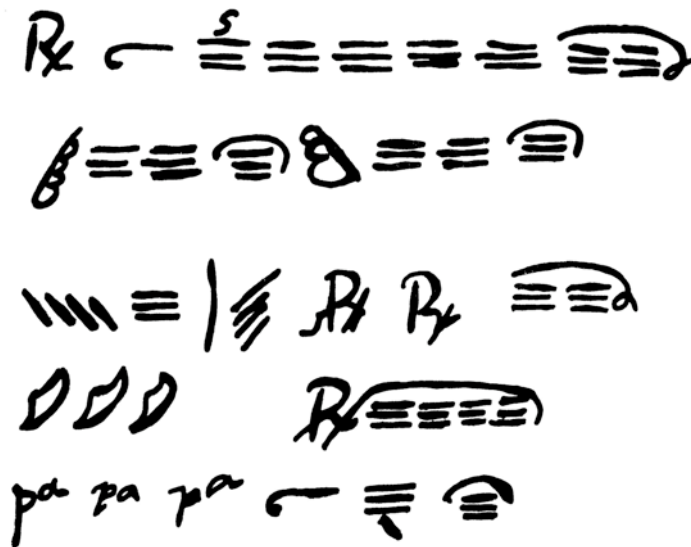
Entonces el señor Boucher, con mano hábil, hubiera dibujado todos los grupos y situaciones verdaderamente interesantes, y el señor Cochim, con un buril audaz, hubiese multiplicado los bosquejos del señor Boucher. Confesad, señor, que con la ayuda de estos dos hombres célebres, nuestros académicos hubieran podido hacer pasar fácilmente a la posteridad el mérito de los maestros de ballet y los bailarines. [...] Sólo nos dejan un recuerdo confuso del talento que nos movía a admirarlos. Entonces la coreografía sería interesante. Plano geométrico, planos de elevación, fiel descripción de estos planos, todo se presentaría ante los ojos con los rasgos del buen gusto y del genio; todo instruiría; las actitudes del cuerpo, la expresión de las cabezas, los contornos de los brazos, la posición de las piernas, la elegancia del traje; y la verdad en el vestuario; en una palabra, una obra tal, sostenida por el lápiz y el buril de estos dos ilustres artistas, sería una fuente en la que se podría beber, y yo la consideraría como el archivo de todo lo que nuestro arte puede ofrecer de luminoso, interesante y bello.⁶

⁶Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 259.

EVOLUCIÓN DE LA NOTACIÓN COREOGRÁFICA⁷

El manuscrito coreográfico más antiguo conocido a día de hoy es el *de Cervera* (1495) que establece una información sistematizada del desarrollo de una danza. Con un código de notación de signos reproduce el movimiento a base de trazos horizontales y verticales, en líneas de lectura horizontales y sin hacer referencia a los miembros superiores, tampoco se refiere a la música ni hace distinción entre bailarín hombre o mujer. En esta época ya se había representado el baile por medio de un dibujo de movimiento con intenciones variadas y según qué épocas: las *Estatuas de Tanagra*, vasijas griegas, frescos, etc., cuyos movimientos y posturas sirvieron de inspiración a infinidad de coreógrafos con diferentes tendencias. (Fig. 108)

Este dibujo que aparentemente pudiera marcar el movimiento rítmico en planta del bailarín, pudo tener sus antecedentes en los trazos registrados en la prehistoria. La representación del movimiento es consustancial al arte paleolítico desde sus inicios y, a partir de la segunda mitad, la abstracción es cada vez más notoria. Para el hombre-cazador era necesario e importante retratar el movimiento del animal, aunque esto vaya necesariamente acompañado de teorías más complejas de índole antropológico e histórico que no vienen ahora al caso. Lo relevante, en este punto, es que la representación del movimiento se remonta a la prehistoria y que se hace de forma abstracta, sintética, refiriendo sólo los contornos y omitiendo, incluso, una extremidad inferior, lo que fuerza la postura, el paso o la carrera que representa, siendo así más dinámico y menos estático que en civilizaciones venideras. El ejemplo de los hombres cazando jabalíes de la cueva *Remigia*



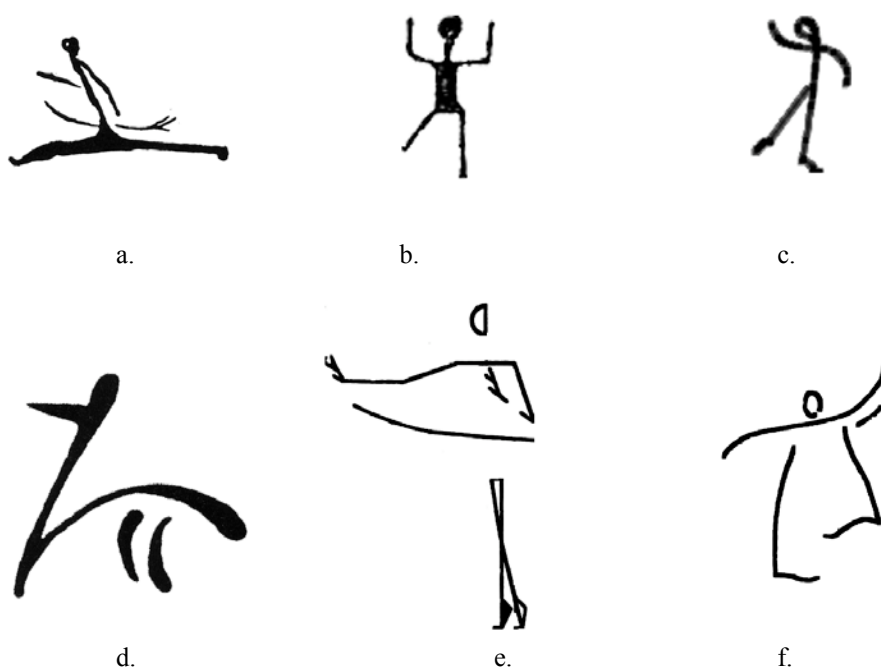
108.

Fragmento de la notación coreográfica del *Manuscrito de Cervera*, 1495.

⁷ La estructura de la Tesis ha huido del exceso de fechas y datos que no sean específicamente necesario para comprender la idea subyacente. La evolución de los sistemas de notación sí se seguirá con un orden cronológico detallando las fechas de cada aportación para que las analogías establecidas, ya sean estas coetáneas o distantes, se comprendan en su contexto.

podría parangonarse con algunos sistemas de notación. La parte superior del cuerpo está reducida a un triángulo y la cabeza apenas indicada con un trazo; las piernas las exageran en sus proporciones con el resto del cuerpo y dilatan la acción. Visualmente las formas combinadas de Feuillet se asemejan a estas figuras de cazadores, al igual que los símbolos con los que trabajó Laban, las formas geométricas usadas en el método Sutton, las formas perfectamente geometrizadas del texto de kinesografía, las de Kandinsky en sus bocetos y anotaciones o las de Klee. Puesto que interesan –desde el planteamiento de esta investigación– las afinidades visuales, las siguientes imágenes demuestran estas analogías de los signos que, en todo caso, es una lógica consecuencia de la capacidad y el interés del artífice por simplificar lo que resta realismo a favor de un objetivo, en este caso el movimiento y la velocidad en la escritura.⁸ (Fig. 109)

Los estudios de la historia del movimiento y su representación en el arte, así como la forma científica de referirlo, son diversos, pero en este caso el parangón se establece desde los sistemas de notación coreográfico y derivado paralelamente a la pintura o el dibujo. Si la representación prehistórica del animal y del cazador puede considerarse como un medio para alcanzar el fin, en este caso para el ejercicio de la caza, su trabajo plástico adquiere valor de notación, como herramienta de trabajo. Posteriormente se representará el movimiento sin la intervención del cuerpo, es decir, únicamente su trayectoria sobre la superficie, que tuvo en Klee, Kandinsky o Miró enorme repercusión, así como en todas las notaciones



109.

Representación de la figura humana en movimiento en diferentes sistemas de notación.

a. *Hombre cazador*, Paleolítico; b. Olga Desmond, sistema de notación *Rhythmographik*, 1919; c. F. A. Zorn, sistema de notación para *Cachucha*, 1905; d. Rudolf von Laban, signos para *Choreographie*, 1926; e. P. B. Zakharova, *Kinetografia*, 1940; f. Daniel Larrieu, *Sin título*, 1989.

⁸ Sigfried Giedion, *op. cit.*, pp. 71–103.

coreográficas a partir de Fullet, caso de Mr. Isaac. El hombre primitivo también representa sucesivas veces las imágenes una sobre otra por motivos prácticos o por creencias; el resultado son imágenes cinéticas que reproducen varias secuencias, transparencias y acciones simultáneas similares al gusto de las notaciones contemporáneas como las de Merce Cunningham, los experimentos con las coreografías de Ullate u otros que superponen recorridos diversos y cuya lectura racional y objetiva es prácticamente imposible. Este análisis comparativo de la representación del movimiento no se refiere sólo a semejanzas externas, lo que sería demasiado obvio, sino más bien a métodos de representación comparables que pueden explicar la filosofía de vida de los artífices de disciplinas afines en épocas distantes. (Fig. 27, 112, 113)

Si se acepta esta hipótesis considerando dichas *piezas* como las primeras representaciones gráficas del movimiento –dentro de lo que pudieran tener de coreográficas–, como el registro de unos pasos, las sucesivas anotaciones coreográficas posteriores al *Manuscrito de Cervera*, tienen aquí su origen. Sea cual sea la actividad desarrollada, bien caza bien baile, la estela del movimiento, el camino trazado, se refleja en ambos casos. Este concepto de registro, a base de línea, donde no prima la representación, sólo el movimiento puro y esencial, el recorrido, será determinante en la danza contemporánea cuya partitura queda reducida a formas gestuales, completamente



110.

Dibujo de Lemozi en negativo de la Sala de Jeroglíficos de Pech-Merle.

abstractas y su reproducción deja abiertas las posibilidades –las cuales serán infinitas e imprevisibles– del bailarín e intérprete.

Se suceden documentos en los que diferentes autores han hecho intentos por dejar constancia planimétrica de los movimientos del baile. En la mayoría se han encontrado datos independientes lo cual no permite reconstruir el alfabeto completo de ese lenguaje de representación, otras veces son dibujos acompañados de un texto explicatorio que da idea del movimiento del bailarín. Las anotaciones anteriores al siglo XX, buscaban un vocabulario mixto entre la figuración espacial y el tiempo. Sus limitaciones no provenían solamente del lenguaje sino de las particularidades de la danza de la época.

El verdadero y primer codificador de la danza habría sido Rinaldo Rigoni con el libro *Il perfetto ballerino* (1468). En los tratados de danza del siglo XVI empiezan a describirse pasos, posteriormente coreografías o conjuntos de pasos más complejos, que sientan las bases de la notación; tanto maestros de danza como coreógrafos o bailarines buscan, con rigor y continuidad, caligrafía bidimensional para el movimiento y ésta será su primera evidencia. Thoinot Arbeau propone en *Orchésographie* (1588), una de las primeras sistematizaciones de pasos y figuras mediante ilustraciones acompañadas del nombre del paso representado. Son representaciones realistas de figuras en movimiento acompañadas en algún caso de pentagramas, no son notaciones en sentido estricto, más bien se podrían considerar –recordando la poesía visual referida– emblemas pues se trata de viñetas con texto que explica la imagen. La utilización de letras o abreviaturas verbales, que se encontrarán en otros tratados posteriores, refleja la cristalización de una terminología procedente de la transmisión oral de la danza, e implica el conocimiento común de un vocabulario específico. El mismo sistema sigue Fabritio Caroso (1581), en el tratado *Il Ballarino*, donde las ilustraciones constan de una parte de grabados que reproducen momentos estáticos de determinados pasos y, por otro lado, partituras de dichos bailes.⁹ (Fig. 120)

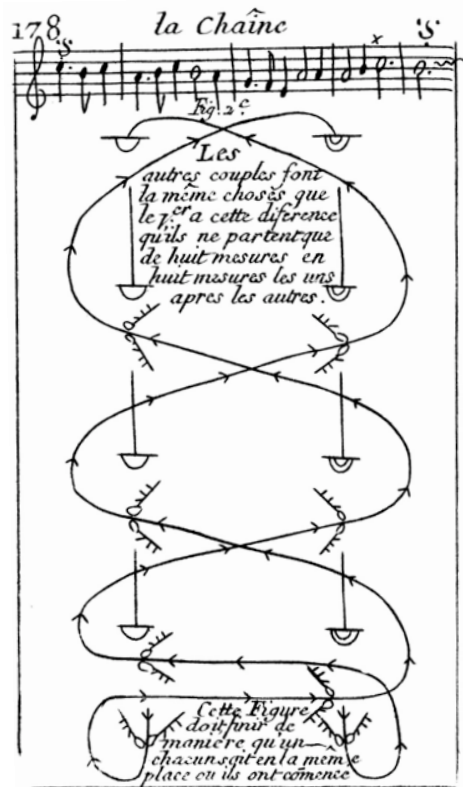
Beauchamp dio a continuación una forma nueva a la coreografía y perfeccionó el ingenioso ensayo de Thoinot Arbeau; halló el modo de escribir los pasos por medio de los signos a los que atribuía significado y valor diferentes. Cesare Negri (1602-1604) dibuja para *La Gratia d'Amore*, figuras en movimiento pero que, por su realismo, no recogen la secuencia total de la coreografía, lo que él suple nuevamente con el texto explicatorio que las acompañan. Y el tratado que registra el *Ballet del Señor Duque de Vendôme* (1610) vuelve a recurrir a la línea y los puntos que marcan la coreografía. Nótese, por ejemplo, la similitud entre dicha notación y las de Miró o Mallarmé, en ambos casos se habla de un trabajo sintético, con trazo gestual, más o menos vibrante y desarrollado con una finalidad cinética. (Fig. 55, 111, 114, 115)

Hacia 1674 Pierre Beauchamp concibe un sistema de notación del que se inspira probablemente Feuillet creador de *Chorégraphie ou L'Art de décrire la danse* (1701). Aquí

⁹ Algunos autores señalan que en *Nobiltà di Dame*, de Fabritio Caroso (1600), las figuras están superpuestas en el trazo de un recorrido sobre el suelo, señalando el esquema que seguiría el bailarín. Hasta donde han llegado estas investigaciones esto no se ha podido corroborar pues en ninguna de las imágenes a las que se ha tenido acceso aparecen dichas líneas. Si realmente es así se inicia aquí el tránsito hacia la representación de la figura sustituida por líneas y signos que de forma abstracta definirán la coreografía, sin embargo las notaciones de Kellom Tomlinson sí representan figuras estáticas sobre un trazado plano del recorrido con las posiciones de los brazos a lo largo del mismo.

recoge las experiencias de sus antecesores André Lorin y Vendôme, cuyas notaciones se basan en dibujos esquemáticos, abstractos, que a través de signos reproducen la coreografía. Este sistema representa la progresión en el suelo y se refiere al cuerpo completo describiendo la acción de las piernas en relación al conjunto y la medida musical, retrata el movimiento individual y colectivo; son datos temporales y espaciales, provenientes de las características del cuerpo, su simetría y teniendo en cuenta las necesidades mecánicas de su locomoción bípeda. Feuillet refleja lo innovador, omite los alzados presuponiendo que el gremio de coreógrafos lo conoce y forman parte de un repertorio aprendido, es un código totalmente estructurado y que posibilita la información que los profesionales contemporáneos necesitaban, si bien hoy, aún conociendo en profundidad el sistema, faltarían esos datos omitidos y presupuestamente conocidos.

Las coreografías se van complicando y por ello el sistema de notación es un reto, las danzas cíclicas evolucionan y la escritura debe atender más aspectos. Por todo ello tampoco es necesario representar al bailarín ejecutando cada paso ni de forma realista, hay que referirse a la acción y ubicarla en su contexto, para tener una visión íntegra y del conjunto de la composición. En este siglo los autores barajan las diferentes posibilidades con la planta del recorrido, la música y los alzados del bailarín, como Kellom Tomlinson, que insiste en no omitirlos. El sistema de Feuillet fue utilizado en muchos países europeos y con variantes e



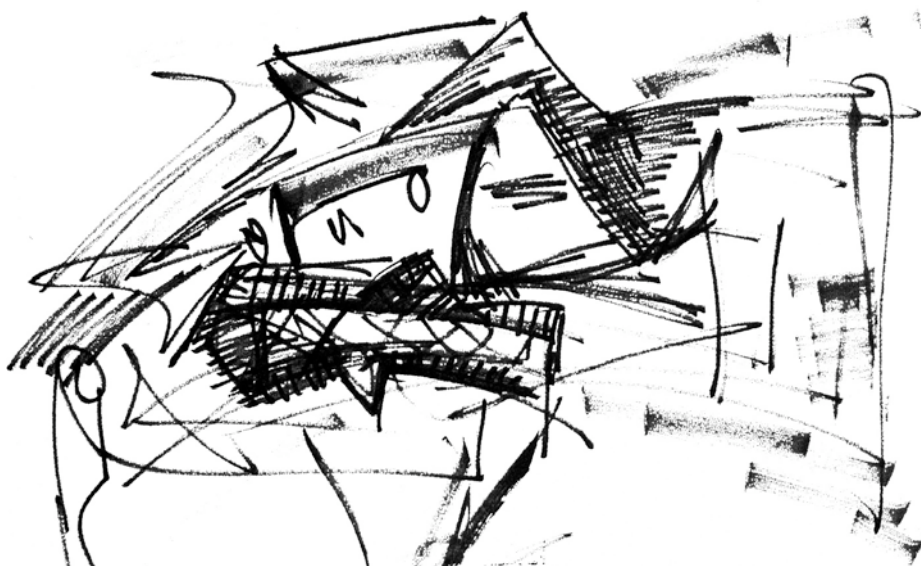
III.

Raoult-Auger Feuillet, fragmento de, *La Chaîne*, 1700.

innovaciones, estará vigente hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de permitir cierta perennidad de la danza barroca y su divulgación, los profundos cambios de la danza escénica de la época dejaron este sistema obsoleto. (Lám. 116)

En 1725 Pierre Rameau publica *El Maestro de Danza*, una obra clásica sobre la técnica del baile, donde los preceptos son expuestos con claridad y precisión. Todos los textos van acompañados de imágenes ilustrativas donde se reproducen los pasos, a modo de emblemas pero con la versatilidad de los caligramas o, incluso, de los poemas visuales, pues reúnen imágenes fijas con líneas en movimiento – que a propósito siguen el movimiento del paso que describen– dibujadas con las propias palabras, donde, una vez más, se repiten las formas espirales y cíclicas. En este mismo año publicó otro estudio –mejorado y simplificado– del método Feuillet, *Compendio del nuevo método de componer o de describir toda suerte de danzas urbanas*. (Lám. 117–119)

Arthur Saint-Léon publicó *Sténochorégraphie* en 1852 basada, en parte, sobre una representación pictográfica donde, piernas, cabeza y cuerpo podían claramente dissociarse. La duración de cada movimiento se precisaba con una notación musical adjunta. August Bournonville también utilizó un sistema de anotación propio muy sucinto y reconoce en sus *Etudes Chorégraphiques* (1855) su interés por el método de su predecesor aunque critique su complejidad. Similar en su concepción a la de Saint-Léon, se encuentra el sistema

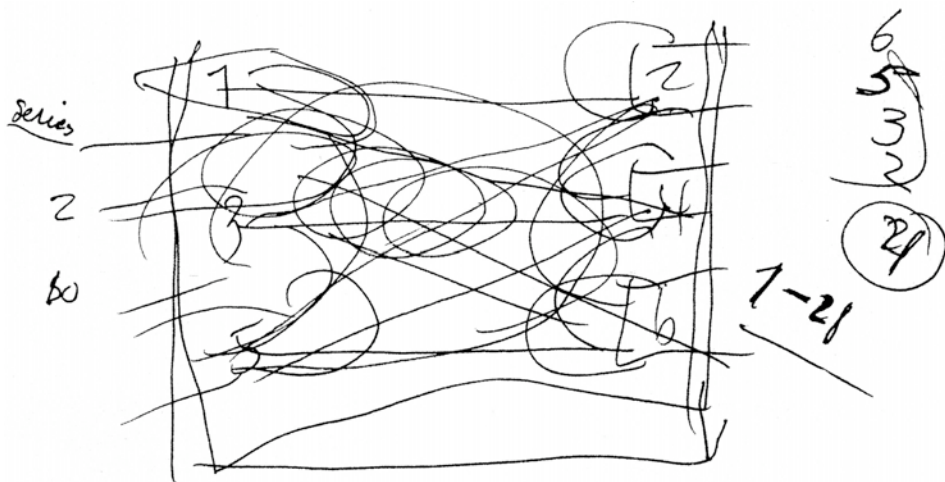


112.

Antonio Saure, fragmento de unas notas de movimiento, 1958.

de Friedrich Albert Zorn *Grammatik der Tanzkunst* (1887). Muy simples o muy complicados, los sistemas de anotación se encontraban presos entre dos aspiraciones contradictorias, ser capaces de traducir la complejidad del movimiento y ser fácilmente utilizables. (Fig. 118)

En 1892 Vladimir Ivanovich Stepanov¹⁰ crea un alfabeto de movimientos del cuerpo humano, publicado bajo el título *L'Alphabet des mouvements du corps humain*.¹¹ El sistema Stepanov utiliza como signo de base la nota musical y el pentagrama; las líneas representan las diferentes partes del cuerpo, los símbolos adjuntos describen las torsiones y flexiones de esas partes. Apoyado sobre el análisis del cuerpo humano, este sistema sobrepasa el concepto coreográfico de la danza. En realidad es más de apoyo que definitivo, pues a lo que ayuda es a la memoria del coreógrafo. Este sistema será utilizado en Rusia por la Escuela Imperial de Danza de San Petersburgo, siendo parte fundamental de la instrucción de los bailarines. Con él se transcribieron y preservaron muchas de las obras de Marius Petipa y otros coreógrafos del Mariinsky. Nijinsky, por ejemplo, lo utilizó para escribir *La Siesta de un Fauno* (o algún fragmento de la obra).¹² La ficha con los datos se remonta al esquema de Kellom Tomlinson, visualizando al bailarín con una fotografía, organizado conforme a un texto que se refiere a los movimientos, un pentagrama más la notación coreográfica. «El dibujo no establece una relación analógica con los movimientos que han de desarrollarse, tan sólo informa de ciertas características de la acción: retroceder, arrancar, presionar, arrojar, acometer, tirar para sí..., o desarrollos como esfuerzo firme y



113.

Merce Cunningham, *Space Patterns from Summerspace*, 1958.

¹⁰ Vladimir Ivanovich Stepanov, *Alphabet of Movements of the Human Body*, Cambridge: Golden Head, 1958.

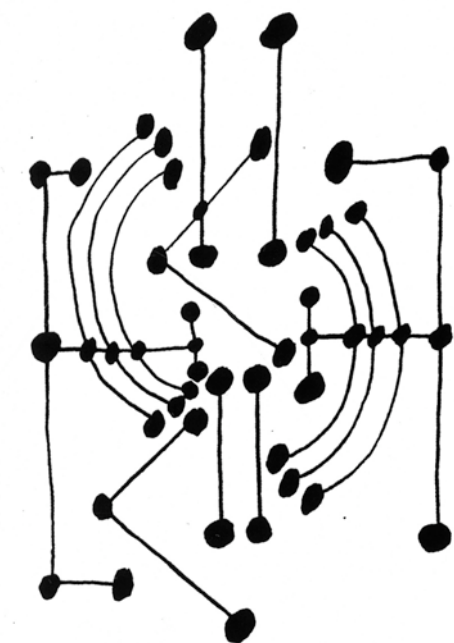
¹¹ En San Petersburgo se utilizó para registrar una treintena de ballets que luego Nicolás Sergeyev llevó a occidente y permitió montar con mayor fidelidad obras de Petipa, en concreto la *Bella Durmiente*, en la producción de Sergei Diaghilev.

¹² Se han encontrado datos confusos sobre el sistema de notación empleado en esta obra, *La siesta de un fauno*, de Nijinsky. Por un lado parece que sus partituras fueran escritas con el método Stepanov, lo cual sería coherente ya que infinidad de coreógrafos del Mariinsky siguieron dicho métodos, pero en imágenes de esa coreografía se encuentran notas en Laban que pudieron hacerse sólo para algunos fragmentos de la obra.

fuerte, esfuerzo flexible ... , o cientos de acotaciones sobre las articulaciones del lado derecho o izquierdo, la cabeza, el tronco, el hombro, el codo, la muñeca, los dedos, la cadera, la rodilla, el tobillo, el pie, los dedos ... »¹³ En estas anotaciones se reúnen las reflexiones del bailarín, músico y coreógrafo que deben interiorizar y reflejar en la interpretación en escena. La fotografía se equipara a los dibujos o grabados de otras épocas ilustrando de forma estática un paso o posición.

Las observaciones de Noverre sobre la importancia del gesto individual en la danza, serán tenidas en cuenta por los sistemas de anotación aparecidos en este siglo que tratarán de transcribir, cada vez con mayor precisión, los diferentes movimientos corporales. Carlo Blasis (*Tratado de Terpsicore*), sin embargo, retoma la notación figurativa pero dándole al bailarín un aspecto deportivo que luego transformará en líneas y esquemas sintéticos, similares a los estudios que Kandinsky hace de la bailarina Palucca. (Fig. 117; Lám. 129)

La evolución de las formas encontró en Alemania una cantera de manifestaciones que se proyectó, incluso, en el desarrollo de la gimnasia enarbolada por Dalcroze a lo que aplicó principios eurítmicos. El Método de Dalcroze¹⁴ es de enseñanza musical a través del ritmo y el movimiento; utiliza una gran variedad de movimientos como analogías para hacer referencia a los conceptos musicales y para desarrollar un sentimiento integrado y



114.

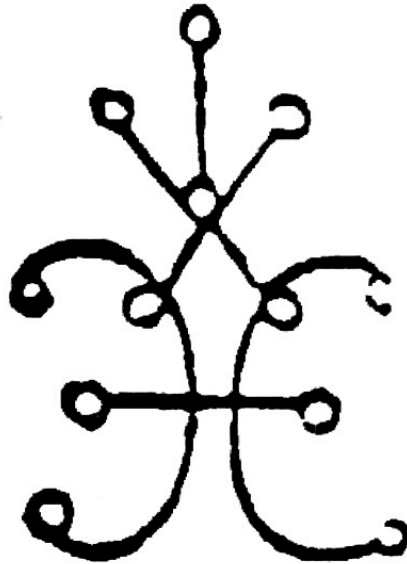
Pablo Ruiz Picasso *SUcesión Picasso para Le Chef-D'oeuvre Inconnu*, 1931.

¹³ Juan José Gómez Molina y Catalina Ruíz Mollá, «El dibujo del coreógrafo» en Juan José Gómez Molina, *La representación de la representación*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 123.

¹⁴ Marie-Laure Bachmann, *La rítmica Jaques-Dalcroze : una educación por la música y para la música*, Madrid: Pirámide, 1998. Un resumen esquemático sobre el método Dalcroze puede encontrarse en Jacques Baril, *La danza moderna*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 382–388.

natural de la expresión musical. Toma tres elementos centrales: ritmo, solfeo e improvisación. Su notación supone un acercamiento a la notación figurativa pero desde las formas de la danza contemporánea. La combinación de este sistema con las reminiscencias de Feuillet siguen exigiendo métodos precisos que registren los detalles de todo lo que debiera suceder en la escena. Luigi Manzotti es el precursor de las formas geométricas, planos, giros de los soportes –que hasta ahora se usaban casi siempre siguiendo la línea horizontal– sobre los que se basó Laban.

Dalcroze recomienda antes de emprender un estudio artístico especial, someterse a una educación que tenga como objetivo despertar el temperamento, vencer las resistencias nerviosas y crear comunicaciones rápidas entre las fuerzas imaginativas y realizadoras. El método fue usado para dar expresión plástica a óperas, fugas y sinfonías, lo siguieron bailarines y coreógrafos como Nijinsky, por ejemplo, él acudió a la escuela a formarse para aplicar las enseñanzas en obras como *La consagración de la primavera* o *Juegos*, e Isadora Duncan quien también tomó esta disciplina como referencia para sus danzas y su sistema pedagógico. Dalcroze hace una crítica dura de la escenografía que sólo se nutre de la pintura o la escultura, así como de las coreografías inspiradas en dichas disciplinas, pues considera que la sucesión de escenas estáticas carecen del ritmo conductor que debiera poseer todo lo



115.

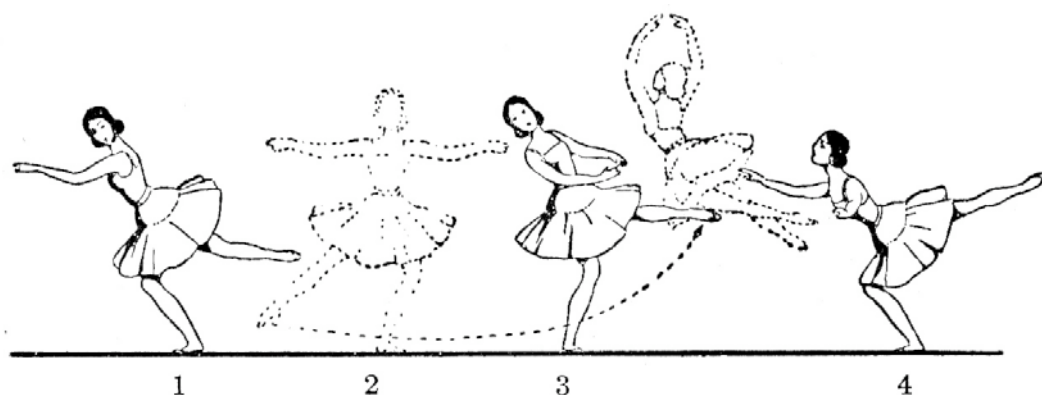
Duque de Vèndome, figura de la última escena del *Ballet del Señor Duque de Vèndome*, 1610.

relativo a la danza, la yuxtaposición de escenas –para Dalcroze— va en detrimento de la plasticidad que de por sí tiene el movimiento.¹⁵

La notación de Laban,¹⁶ es un sistema de símbolos para representar el movimiento del cuerpo humano en espacio y tiempo. Su fin es, pues, a través de la creación y concreción de determinado código de signos y símbolos, construir un vocabulario que permita la creación de un lenguaje universal —como puede ser el lenguaje de la notación musical— el lenguaje de la danza, que guarde la memoria de la coreografía y sea su partitura, el modelo para que no se pierda y pueda ser objeto de repeticiones en la concreción y veracidad del original. Sin olvidar el magnífico instrumento que supone para el creador poseer un sistema codificado que le permita, sin la presencia del bailarín, trabajar y diseñar sus coreografías, confiriéndole a éste total independencia en la creación.¹⁷ Se inspiró en la notación de Feuillet —de la que tomó algunos signos— y llegó a una representación ininterrumpida de la acción del baile dando detalles de su duración, amplitud, calidad y su posible relación con los objetos, siempre siguiendo una línea en sentido vertical.

La notación de Laban, a diferencia de Beauchamp y Feuillet, anotada en sentido horizontal, se desarrolla en sentido vertical. Feuillet se limitaba a registrar sobre todo pasos del cuerpo y los brazos con arreglo a una visión estática de la danza, es decir, basada en posiciones y puntos fijos de referencia en un espacio amorfo, exterior al cuerpo y ajeno a él. La notación de Laban, coherente con las ideas que éste había desarrollado tanto en el campo teórico como en su práctica de coreógrafo e innovador del teatro de danza, se caracteriza, primero, por un vocabulario más rico que comprende multitud de movimientos del torso y los brazos; en segundo lugar se basa en una concepción dinámica del espacio y el movimiento, vistos como un conjunto indivisible en perpetuo cambio.

Su investigación quería depurar los signos de notación hasta el punto de crear un código que permita escribir movimiento atendiendo a lo funcional y expresivo. El método



116..

Agrippina Yakovlevna Vaganova, ilustración de *Las Bases de la Danza Clásica*, 1934.

¹⁵ Hedwig Müller y Patricia Stöckemann, *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Huesen: Anabas-Verlag, 1993, p.12.

¹⁶ *Labanotation* o *Kinetography Laban*, es el nombre con el que se conoce este sistema en algunas escuelas.

¹⁷ Catalina Ruíz Mollá, *op. cit.*, p. 5.

está basado en una estructura matemática geométrica donde cada fracción del cuerpo se corresponde con una figura establecida. Esta notación describe flujos, intensidades, fuerzas, respiraciones, caídas; se refiere al cuerpo y al espacio donde éste dibuja el movimiento. Su objetivo era lograr partituras coreográficas, equivalentes a las musicales. Abordó un enorme volumen de trabajo, explorando un número impresionante de ideas. El eje de su labor era una investigación constante y una incesante profundización en el significado del movimiento en la danza en particular y otros muchos campos como el de los enfermos con limitaciones o deficiencias psicomotrices; el primer estudio completo de transcripción del movimiento quiso abarcar no solo la coreografía, también otros tipos de movimientos de la vida ordinaria.¹⁸ Ayudado por esquemas situados fuera del eje, consiguió plasmar espacialmente el movimiento de acuerdo con el sistema rítmico presentado en el eje fundamental del diagrama. Sin embargo, la complejidad del sistema y las carencias de rigor científico hacen que, al contrario de lo que sucede con la notación musical y los músicos, la mayoría de los coreógrafos no conocen la notación Laban.

Ashton, por su parte, trata de dar movimiento corporal a la propia notación musical. Dejó de lado la idea de hacer un ballet con historia y optó por elaborar una coreografía donde los ritmos complejos de Stravinsky se revelaran visualmente. Se sirvió de una plantilla de formas geométricas y planteó a los bailarines teoremas que daban como resultado una coreografía que podría verse desde diferentes puntos. El trabajo fue complejo, dando énfasis a la combinación de ritmos sincopados de Stravinsky, con dislocación de cabezas, muñecas y pies que son eco de ritmos vinculados a la música.¹⁹

¹⁸ A. M. Millos, «Laban: la apertura de una nueva era en la historia de la danza», *Tanztheatre, dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma: Di Giacomo, 1982.

En su texto *Choreographie* de 1926 se sistematizan algunos principios fundamentales comunes tanto a las notaciones como a su teoría del espacio y a la teoría Effort. En su libro hace un homenaje explícito a la antigua notación de Beauchamp y Feuillet, esta notación le sirvió de inspiración y de ella tomó sin alterarlos algunos principios gráficos.

Todas estas ideas que tienen su origen en una visión orgánica y unitaria –holística– del influjo del movimiento en el tiempo y en el espacio, se agrupan en torno a varios núcleos principales:

- a) Una *Teoría del espacio* visto como una ininterrumpida y dinámica articulación, en términos de direcciones, de las tres dimensiones (altura, anchura, profundidad) en relación con los ejes vertical y horizontal. El centro de gravedad es el punto de referencia fundamental. Para Laban el espacio no es un vacío por rellenar sino una realidad material que se puede plasmar en arquitecturas cambiantes de movimientos. La teoría del espacio llevó a Laban a idear los principios generales y universales de armonización propios de la coreútica.
- b) *Coreútica*, sistema armónico del movimiento, dinámico, lineal y temporal, con arreglo a las corrientes de dicho movimiento entre los doce puntos extremos de la extensión tridimensional del cuerpo, o bien con arreglo a las corrientes de acción y reacción del movimiento espacial dentro de la esfera, entendida en las doce direcciones mencionadas que, unidas en la periferia, dan la forma de un inosaedro. Un concepto fundamental tanto de la teoría del espacio como de la coreútica o armonía del espacio es la cinesfera, la porción de espacio que se puede abarcar extendiendo de forma natural las extremidades en todas direcciones.
- c) Además del *Sistema armónico* del espacio Laban creó una armonía del movimiento basado en contraposiciones y sintonías entre distintas calidades de movimiento y su relación con los distintos niveles del espacio. Del mismo modo Laban elaboró su *Eucinéctica* que se basa en principios análogos a los de Delsarte que concierne al tratamiento de las funciones emotivas, físicas e intelectuales en el movimiento del bailarín.
- d) La *Teoría de Effort* se basa en el mismo principio de una profunda correspondencia entre movimientos externos e internos. Tiene por objeto el estudio del movimiento en la relación entre el impulso interior y la ejecución del trabajo, y fue elaborada en colaboración con Lawrence. Dispone de un método para analizar y fijar sobre el papel la relación entre cantidad y calidad del movimiento, plasmado en el llamado grafismo Effort.

¹⁹ Ana María Abad Carlés, *op. cit.*, p. 288.

Las investigaciones sobre sonido, espacio, color, formas, movimiento, etc., la concordancia entre teoría y creación, los avances en los conocimientos en medicina y anatomía, el desarrollo de la expresión abstracta simbólica, etc., permitieron la aparición de nuevos sistemas de notación del movimiento acorde con estas nuevas tendencias.²⁰ Sus inventores no provienen exclusivamente del mundo de la danza, sino que son expertos en diversas artes y ciencias como la pintura, la música, las matemáticas o la biomecánica; comparten un modo unívoco de entender el concepto del movimiento, la geometrización de las formas y la versatilidad de una escritura íntegra adecuada a una representación compleja.

Las nuevas tecnologías transcriben los movimientos y las coreografías con otros sistemas de notación, incluso se han configurado programas informáticos que permiten la elaboración y el registro de las coreografías. En este ámbito empezarán a perderse las correcciones de las que se ha hablado, los arrepentimientos y las dudas que sí aparecen en la notación manual. Por otro lado los criterios de la danza contemporánea, con la consabida libertad de interpretación –como realidad irrepetible–, entran en colisión con la notación exhaustiva –aunque ésta nunca llegó a serlo tanto, ni siquiera la de *Laban*, que no era lo suficientemente ágil y rápida de escribir, y esto la hacía inviable en ocasiones– y requiere nuevas formas. Surgen los cuadernos de notas donde confluyen dibujos gráficos del bailarín, grafismos personales que resumen formas geométricas, cruces, etc.; en definitiva la distribución de los bailarines, anotaciones verbales, aclaraciones o pensamientos sobre intenciones, actitudes, variantes, como las anotaciones de Marius Petipa en *Paquita* –aunque él hubiera aprendido y usado el método *Stepanov* en el Mariinsky, o en la adaptación del *Corsario* hecha para el Bolshoi–. En ambos casos nos encontramos con hojas llenas de notas aclaratorias y signos gráficos que reflejan la estructura de la coreografía igual que los estudios de Nina Osipovna Kogan, para un ballet suprematista o los cuadernos de Schlemmer para el *Triádico*. Su carácter esquemático, lineal y geométrico puede parangonarse con las anotaciones de Miró, los esquemas de Kandinsky o los sistemas de notación musical hindú. Los coreógrafos también se refieren a los conflictos hipotéticos o deseos expresos del bailarín con su vestuario, anticipando o dejando constancia del comportamiento de la prenda con el ejercicio y el movimiento del cuerpo, como refleja la partitura de Valentine Hugo, también en este caso los bocetos de Léon Bakst, que a la vez ayudan a comprender la sensaciones de volumen, color y movimiento de la coreografía para la que fueron pensados.²¹ (Lám.18, 24, 61, 82, 104, 130)

A algunos coreógrafos le interesa la estela del movimiento del bailarín y la línea que pudiera dibujar las extremidades de éste o las formas geométricas de la composición; la nomenclatura ortodoxa no interesa porque se persigue lo conceptual de cada obra, del movimiento. Las líneas en las partituras se tornan ilegibles desde el concepto racional y utilitario de la notación primera, como sucedía con las partituras musicales contemporáneas, los elementos pierden protagonismo a favor de una idea superlativa expuesta y desarrollada como diagrama. Como ya se mencionó, las partituras de Cuningham son un buen ejemplo. La influencia del expresionismo abstracto y su deseo de

²⁰ Algunos de ellos son el ya mencionado sistema *Laban* (1926), *Conté* (1931), *Benesh* (1956) y *Eshkol-Wachmann* (1958).

²¹ Al tema del vestuario respecto del movimiento y las formas se refiere Schlemmer en sus anotaciones sobre el *Ballet Triádico*.

adecuar su concepto en la danza le lleva a introducir el caos, el desorden y las formas arbitrarias, los finales casuales e irrepetibles. Los bailarines pueden ser los creadores de una coreografía leída de partituras indescifrables, es decir, libremente interpretadas partiendo de esta línea arbitraria que no marca pautas ni sabe de órdenes aprehendidos. El método aleatorio de coreografiar, es decir, el no método, resulta a fin con el Dadaísmo en poesía, ambos basados en la casualidad y arbitrariedad, sin previo estudio. La música, el diseño y la coreografía se suceden simultáneamente, de modo que ninguna disciplina estará necesariamente condicionada ni dependerá de la otra. En la obra de Cunningham el espacio es neutro, la figura humana no aparece, las formas son espontáneas e irrepetibles, con carácter azaroso y confuso. El resultado visual es el mismo que el de los apuntes que son sus análogos en pintura, como los esquemas de Saura, por ejemplo. Son líneas más expresivas en cuanto que son gestos referidos subliminalmente a datos concretos que parecen no ser ya relevantes para estos coreógrafos. Quizás se trata de anotaciones absolutamente personales que el bailarín puede –tal vez debiera debiera– conocer, son datos subjetivos que contribuyen a crear el clima idóneo para la representación, lejos ya del concepto específico de notación coreográfica. Sin embargo, el recorrido y el discernimiento hecho en esta investigación es cíclico y en este punto entronca con el planteamiento básico e inicial de la tesis, pues las anotaciones más personales, y los sistemas de notación que se transforman en la memoria privada de su artífice son los que filtran una formación, no inmediata, sí a largo plazo, pero siempre directa para el estudioso, el espectador o el intérprete que se acerque a una obra. Es decir, si bien estas notas no permiten reproducir la obra con fidelidad –cosa que sí será posible, sobre todo desde que la fotografía y el vídeo son empleados como técnica de registros– sí permiten comprender el concepto y el carácter impreso por su autor. (Fig. Merce y Saura?)



117.

Carlo Blasis, fragmento de la tabla de pasos del *Código Terpsicore*, 1828.

LA DANZA COMO AGLUTINANTE DE LAS DISCIPLINAS DEL ARTE

Haskell sostenía que cuanto mayor sea la relación entre todas las disciplinas del arte implicadas mejor sería el resultado.

Noverre da un ejemplo muy significativo referente a la Ópera –cuya lectura puede hacerse desde la danza– sobre las posibles relaciones entre las diferentes disciplinas que contribuyen a la creación de una obra conjunta, como es ésta. Resalta la necesidad de complementariedad entre cada lenguaje.

¿Cómo puede tener éxito un espectáculo tan complejo como es el de la ópera, si los que están a la cabeza de las distintas partes esenciales trabajan sin comunicarse respectivamente sus ideas?

El poeta se imagina que su arte es superior al del músico; éste cree rebajarse si consulta al maestro de ballets, a su vez, éste no cambia ideas con el dibujante; el pintor decorador no habla más que con los pintores bajo sus órdenes, y el tramoyista, que con frecuencia es despreciado por el pintor, reina soberano en el manejo de la máquina teatral. Por poco que se humanizara, el poeta indicaría la línea general y las cosas cambiarían de cariz, pero no escucha más que su inspiración: al desdeñar las otras artes no puede formarse sino una débil idea de ellas, ignora el efecto que cada una pueda producir en particular y en el que puede resultar de su unión y armonía. Siguiendo su ejemplo, el músico toma las palabras, las recorre sin prestar atención, y dejándose llevar por la fertilidad de su genio, compone música que no significa nada, porque no se ha enterado del sentido de lo que sólo ha leído con los ojos, o porque sacrifica al brillo de su arte o a un grupo armónico que le halaga la verdadera expresión que debería dar al recitativo. [...]

El pintor decorador, al no conocer perfectamente el drama, cae frecuentemente en el error; no consulta al autor, pero sigue sus propias ideas, que, al ser falsas, se oponen muchas veces a la verosimilitud que debe reinar en las decoraciones sin de situar la escena. ¿Cómo puede hacerlo correctamente si ignora el lugar en que este se lleva a cabo? Sin embargo, debería obrar sólo después de un conocimiento exacto de la acción y el lugar; sin esto no habrá verdad, no habrá vestuario y nada de ello será pintoresco.

El dibujante no consulta a nadie para los trajes; sacrifica a menudo la vestimenta de un pueblo antiguo a la moda del momento, al capricho de una bailarina o al de una diva famosa.

El maestro de ballets queda al margen de todo. Se le encarga una partitura, compone los bailes sobre la música que se le presenta, distribuye los pasos particulares y luego los trajes otorgan un título y carácter a la danza²²

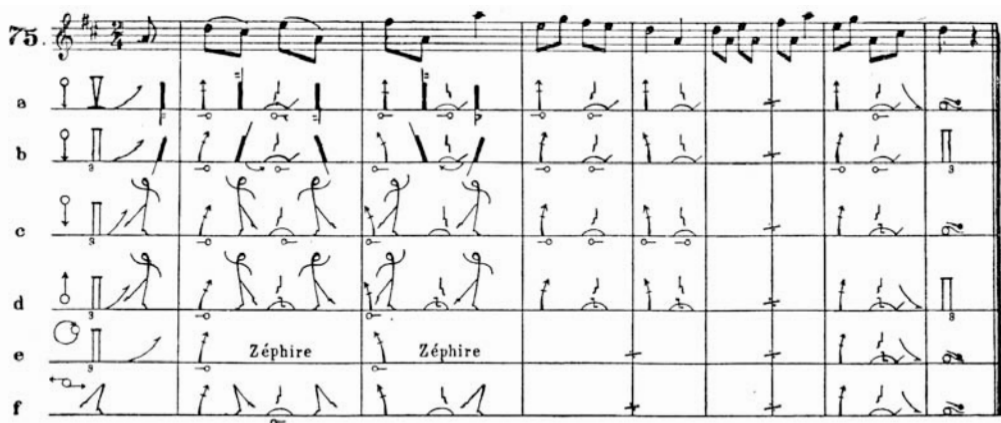
En un espectáculo puesto en escena es absolutamente necesario el complemento de sus partes, si bien esto puede ayudar a comprender las relaciones entre las disciplinas y las influencias inevitables que esto genera, el hecho no es siempre demostrable y también podría considerarse como una conclusión demasiado obvia. Sin embargo sí es demostrable la calidad de los resultados y la versatilidad de los registros de los sistemas de notación y las

²² Jean Georges Noverre, *op. cit.*, pp. 141–144.

anotaciones de todo el proceso creativo que contribuyen a la formación global e íntegra del espectador.

DANZA Y PINTURA

Sería imposible abordar el extenso panorama de la pintura en torno a la danza, desde la escenografía, es decir, comprendiendo todos aquellos trabajos realizados por y para un espectáculo de ballet en los que han intervenido pintores o un criterio pictórico puro. En muchos han trabajado artistas aportando diferentes calidades, material referido al vestuario, decorados, diseño de libretos, etc. Este punto pretende anotar y reiterar la idea esbozada en el capítulo siete –dedicado a la danza– centrándose, esta vez, en la confluencia de la danza con la pintura. Allí se expuso la relación de la música con la danza, desde el trabajo conceptual y como realidad intrínseca –pues es manifiesto el vínculo entre las dos expresiones en tanto que una lleva a la otra–. Por otro lado, conforme se han analizado las notaciones se ha visto que la notación musical también se funde con la coreográfica y que son ambas las que componen la partitura coreográfica completa. Por este motivo no se incidirá nuevamente en el tema ya que desde el punto de vista de la imagen de la notación el resultado es obvio y las imágenes que las acompañan lo evidencian. En todo caso, éstas sólo son una consecuencia visual de la necesidad establecida entre el movimiento acompasado y la música que en la escena se interpreta en recíproca unión con la coreografía. Otros detalles de la escenografía redundan en lo musical, por ejemplo, con detalles como el vestido de María Ruanota en *Apollon Musagète* con el estampado de un pentagrama en el propio tejido, o las sugerentes notas de los decorados de Malevich para *La victoria sobre el sol*, o en el vestuario de Isaac M. Rabinovich, de las hadas y los duendes para *La Bella Durmiente*. Desde lo conceptual, Jean d'Udine en *L'art et le geste*, compara el movimiento de la danza con el de los signos musicales en una partitura. Esta analogía coincide con el parangón establecido



118.

Friedrich Albert Zorn, notación para *Cachucha*, 1905.

entre los sistemas de notación que, por su diseño y esquematización, son un reflejo de dicha idea aunque quizás sin pretenderlo; tal es el caso de las partituras de Zorn.²³ (Lám. 29, 131)

En lo que a la pintura se refiere podrían hacerse dos subgrupos: el trabajo de los pintores para la danza, que engloba toda la escenografía, y la expresión de los pintores cuyos signos y formas es un parangón de la danza. Un tercer apartado sería el trabajo de los bailarines en el ámbito de la plástica.

Las imágenes que se han escogido como aval de esta hipótesis sobre escenografía, se refieren en su mayoría al *Ballet Triádico* y los *Ballets Rusos*, ambos conocidos y estudiados con exhaustividad por investigadores expertos, quizás el primero, por el contexto interdisciplinar de su desarrollo –La Bauhaus– más conocido para el público general; la empresa de Diaghilev;²⁴ por ceñirse única y exclusivamente al universo de la danza, menos divulgada. Ambos trabajan con el mismo carisma interdisciplinar y en toda su actividad la danza aglutina en torno a sí las otras disciplinas a las que se refiere y de las que tiene necesidad: poesía, música y pintura.

Estas reflexiones objetivas sobre la danza y la pintura tienen una justificación visual: notas, bocetos y apuntes referidos a todo el proceso de creación del ballet. Las *piezas menores del arte* sobre los vestuarios, por ejemplo, con todas las anotaciones complementarias, las correcciones y enmiendas, siguen interesando como interesaban sus homólogos en poesía o música porque, además de ser atractivas visualmente y ser objeto de estudio como trabajo de dibujo o pintura, evidencian un proceso creativo íntimo.

La danza está presente en la pintura de muchos artistas que han optado por esta disciplina como tema para sus trabajos. A principios del siglo XX el afán interdisciplinario da un paso más fundiendo las colaboraciones de las diferentes disciplinas en el proyecto de un trabajo común. En la puesta en escena de un ballet intervienen poetas, músicos, pintores, bailarines y coreógrafos. La empresa teatral de Diaghilev, los *Ballets Rusos*, fue un espacio privilegiado para esta confluencia de las artes y su historia se nutrió tanto de componentes de la estética simbolista como de las aportaciones de la vanguardia. Estas últimas tuvieron su manifestación más visible en la creación de *Parade*, con un libreto de Jean Cocteau, música de Erik Satie y decorados de Picasso. Pero ya antes habían colaborado con Diaghilev principales pintores como León Bakst, Alexander Benois, etc. Un rasgo fundamental de sus espectáculos fue el carácter determinante de los pintores en la concepción de éstos; lejos de quedar subordinado su trabajo al de la coreografía, gozaron de un papel prioritario en la interpretación visual de la música, en el vestuario y en los cuadros escénicos.²⁵ Diaghilev rehusó del trabajo con figurinistas profesionales para encargar a pintores la creación de los decorados y del vestuario. La modernización de la escena propuesta por Diaghilev consistía, entre otras cosas, en el trabajo en colaboración que llevaba a su culmen la simbiosis música–pintura en el propio espectáculo de la danza; otros como Matisse, Derain y De Chirico,

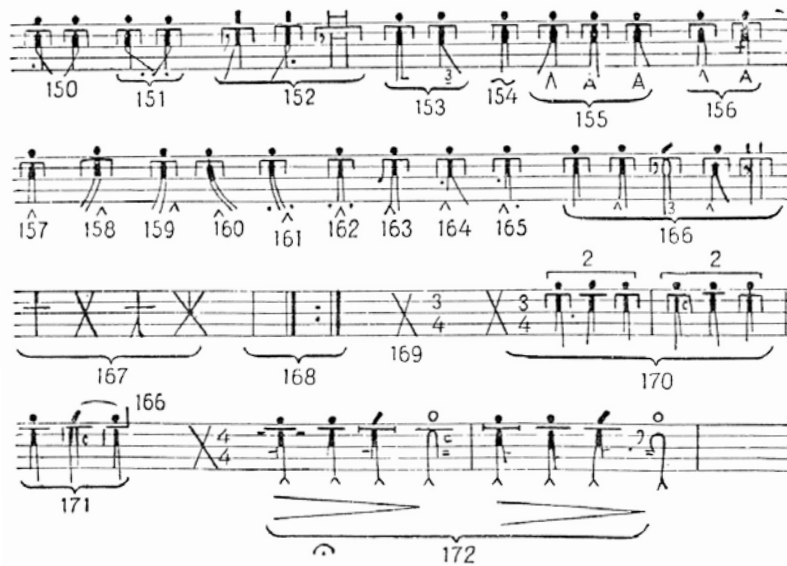
²³ N. del A. Jean d'Udine, *L'art et le geste*, París: Alcan Felix, 1910, en Nicoleta Mister, *In principio era el corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Milán: Electa, 1999, p. 22.

²⁴ El germen del proyecto de Diaghilev fue la creación del movimiento *Mir Iskusstva* cuya traducción del ruso es *El mundo del arte*, y la edición de la revista del mismo nombre, así como las reuniones que tuvieron lugar en San Petersburgo, donde el empresario de Perm supo aglutinar entorno a sí a los artífices más destacados del momento e incentivarlos para trabajar en un mismo programa.

²⁵ Javier Arnaldo, *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2003, p. 49.

también aportaron a las experimentaciones escenográficas de la compañía.²⁶ (Lám. 59–66, 68–74)

En la tradición de las vanguardias el arquetipo de las notaciones de los movimientos escénicos se encuentran en los cuadernos de notas del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer. En realidad, este recurso tiene muchos precedentes en la tradición de los espectáculos de los siglos XVII y XVIII. Se recuerdan las tablas de las enciclopedias donde se equiparan a las notaciones de paradas militares, de evoluciones náuticas, hípicas, etc. Esta idea de geometrizar los movimientos escénicos también se encuentran en la coreografía contemporánea y puede llegar a convertirse en el tema de una obra. Habría que considerar entonces las formas geométricas que sostienen las estructuras de los caligramas, las formas geométricas que componen las partes del cuerpo de los diseños de los figurines de los teatros de vanguardia o las formas con las que construye Kandisky sus cuadros. Schlemmer se refiere a la forma y el color de la pintura en relación con la escena, pues para él el vestuario en el cuerpo del bailarín otorga movimiento y ritmo activo a una disciplina que de por sí es estática –físicamente–. (Lám. 120)



119.

Olga Desmond, fragmento de la notación de *Rhythmographik*, 1919.

²⁶ A continuación se citan artistas contemporáneos a Diaghilev que colaboraron con alguno de sus proyectos, tanto compositores como pintores, y cuyas obras podrían ser buenos ejemplos de esta tesis:

Compositores rusos: Módest Mussorgski, Piotr Ilich Chaikovski Alexander Borodin, Serguéi Prokófiev, Igor Stravinsky, Nikolái Rimski-Kórsakov, Anton Arenski, Nikolai Tcherepnin, Maximilien Steinberg, Anatoli Liadov y Mily Balakirev.

Compositores franceses: Maurice Ravel, Claude Debussy, Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric, Reynaldo Hahn, Florent Schmitt, Gabriel Fauré y Henri Sauguet.

Otros Compositores: Richard Strauss, Manuel de Falla, Ottorino Respighi y Vittorio Rieti.

Artistas: Léon Bakst y Alexandre Benois, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, André Derain, Maurice Utrillo, Georges Rouault, Marie Laurencin, Odilon Redon, Giorgio de Chirico, José María Sert, Nicholas Roerich, Natalia Goncharova, Ivan Bilibin, Alexandre Golovin y Pavel Tchelitchev.

El teatro como lugar del acontecimiento temporal muestra el movimiento de la forma y el color; primero en sus figuras primarias, como figuras individuales en movimiento, coloreadas o incoloras, lineales, planas o plásticas; segundo como espacio en movimiento y transformación y formas arquitectónicas mudables.²⁷

Schlemmer aboga por una simplificación absoluta reduciendo las formas a lo esencial; en todas las disciplinas del arte, como pintor y escenógrafo, investigó este principio alcanzando sus objetivos en el propio *Ballet Triádico*. La modificación del cuerpo humano es posible por el vestuario y el traje que refuerza la apariencia o la transforma, expresa la realidad o la oculta y muestra otra realidad. El movimiento de los bailarines está condicionado por dicho vestuario el cual restringe su actividad provocando, porque así lo deseaba, un comportamiento robótico. «Siempre se puede empezar por el ABC, siempre se pueden traer a la memoria los elementos del arte, porque la simplicidad irradia una fuerza en la que estará enraizada cualquier innovación sustancial. Simplicidad entendida como lo elemental y lo típico, de donde se desarrollará la forma orgánica de lo múltiple y lo peculiar [...] La simplicidad debería ser el garante de un camino que se llama futuro.»²⁸

Los movimientos de la danza o los sistemas de notación han sido el origen de las líneas y las formas en las que se basan los estudios de diversos pintores.

La originalidad de la danza serpentina de Loie Fuller, el atractivo hipnótico del juego de ondulaciones que realizaba con las telas que movían los brazos y unos largos suplementos fue objeto de numerosas recreaciones en el campo de la escultura y la pintura a lo largo de décadas. Ésta ofrecía una fórmula de ballet en la que el cuerpo, camuflado en una superficie envolvente, se abstraía, y en la que, de forma cambiante y diversamente iluminada, aparecía como puro movimiento orgánico, como dinámica del fuego o turbulencia coloreada, sin interés representativo ni narrativo. La acuarela de Koloman Moser, donde se representa a la bailarina con su traje de danza serpentina desplegado, sirve de icono al vitalismo magnético de su espectáculo.²⁹ (Fig. 62)

Kandinsky, por ejemplo, analiza las líneas que dibujan el cuerpo de la bailarina Palucca hasta llegar a una síntesis perfecta de formas que luego aplica en sus complejas composiciones. Estas formas se reducen a líneas curvas, rectas o quebradas, reflejan quietud o movimiento. En este caso puede considerarse la relación entre sus obras y las estructuras de la notación de Laban o éstas y las partituras del músico Roman Haubenstock-Ramati. Para los tres –pintor, coreógrafo y músico– música y danza, movimiento y geometría, son los elementos que ordenan sus partituras o dibujos, al margen de los diferentes cometidos de cada notación. «Todo lo que puede servir para la pintura -escribió Noverre- debe servir para la danza.»³⁰ (Fig. 100)

Las afinidades y diferencias que se encuentran entre los distintos códigos de notación coreográfica no implican necesariamente un parentesco real entre dichos trabajos, por tanto no quiere decir que el parecido que pueda encontrarse entre el trazado de la notación de Feuillet, y la línea de algunas obras de Miró, Benedetti, o Francis Picabia,

²⁷ Oscar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 19.

²⁸ Oscar Schlemmer, *op. cit.*, p. 87.

²⁹ *Id.*, p. 50.

³⁰ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, p. 109.

represente una relación real –en todos los casos– entre danza y pintura pues puede ser fortuita o consecuencia del modo de expresión de las corrientes pictóricas del momento, pero sí ayuda a comprender el origen de muchas de sus formas, algunas inspiradas en la danza, y que se refuerzan con los proyectos en colaboración con otros artistas.

Otras representaciones de Saura, Beuys, Klee y Miró o incluso formas de la caligrafía china, recuerdan el trazado del recorrido de un bailarín sobre el escenario como se ha visto en la obra de Cunningham o en las pruebas de Ullate. Poéticamente se habla del dibujo que hace el bailarín con sus zapatillas en su interpretación de la coreografía. Este dibujo, es decir, el trazado de sus zapatillas, genera formas sugerentes. Con la línea como único elemento de composición se ha seguido el recorrido hecho por el danzante. El resultado de estas anotaciones no es la creación de un código ni nada similar –según se ha expuesto en el punto anterior, sobre las notaciones–, el recorrido de las líneas es único e irrepetible y jamás podría ser reinterpretado por el bailarín. Esto dista mucho de lo que se entiende por notación coreográfica, pero sin embargo interesa en tanto en cuanto se contempla también la danza como fuente creadora de grafismos de enorme interés ya que el bailarín se mueve respondiendo a un trazado predeterminado, ordenado, con una estructura específica, con un orden que sirve a otras disciplinas, cuanto menos, por la sugerencia de sus formas. (Fig. 27, 104, 113; Lám. 55, 88)

Incluso algunos dibujos realizados por los propios bailarines evocan estos recorridos de las coreografías. Tal es el caso de Nijinsky en quien habría que considerar, a pesar de todo, su interés por el dibujo y lo que esto pueda reportarle al ballet. Nijinsky comenzó a hacer dibujos abstractos coincidiendo con su crisis como bailarín. El dramatismo de las máscaras que dibujó y la fuerte tensión de sus abstracciones se ha atribuido reiteradamente al impacto emocional que le produjo la guerra. Parece ser –según cuenta su esposa– que su fascinación por el dibujo le venía por el estrecho contacto que



120.

Thoinot Arbeau, ilustraciones de *Orchesografía*, 1588.

mantuvo en su trabajo con Léon Bakst³¹ quien dibujaba incesantemente y animó a éste, impartándole clases, a que cultivara ese otro talento artístico.³² En cualquier caso los dibujos reflejan el valor expresivo que le diera a la línea, como extensión del trazo caligráfico, quizás como prolongación del movimiento de sus extremidades como bailarín; la misma atención por la geometrización del movimiento que prestaba Nijinsky en sus coreografías aparece en sus dibujos de forma patente.³³ Aunque en esta investigación no se ha podido hacer este experimento sería interesante contrastar las imágenes que resultan del recorrido de los bailarines en alguna coreografía de Nijinsky y dichas máscaras. (Fig. 21)

El conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; ésta pondrá nitidez en las figuras, justeza en la combinación y precisión de las formas. Al acortar extensiones, hará más fogosa la ejecución; el buen gusto se encargará de la elegancia, el genio creará la variedad y el ingenio dirigirá la distribución.

El ballet es una especie de máquina más o menos complicada cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación. Estas uniones y sucesiones de figuras, estos movimientos que se siguen con rapidez, estas formas que giran en sentido contrario, esta mezcla de combinaciones, este conjunto y esta armonía que reina en todos los tiempos y en todos los desarrollos, todo ello ¿no os sugiere la imagen de una máquina construida ingeniosamente?

Por el contrario, los ballets que arrastran consigo el desorden y la confusión, cuya marcha es desigual y cuyas figuras son poco claras, ¿no se parecen a esas obras mecánicas más armadas que recargadas de una inmensa cantidad de ruedas y resortes, frustran las esperanzas del artista y del público al pecar tanto contra las proporciones como contra la precisión?³⁴

Las afinidades que se descubren en las formas de las notaciones coreográficas con sus trazos y recorridos, y en las de los artistas plásticos tienen un fundamento, al margen de las eventualidades y los parecidos casuales. Noverre eleva el dibujo a la categoría de ser una disciplina propicia para el estudio severo y con seriedad para que el coreógrafo o bailarín pueda encontrar en ello los resortes y recursos para sus gestos y sus composiciones a la vez que los pintores encuentran en el trazo de una coreografía sugerencias para su trabajo.

El dibujo es demasiado útil a los ballets para que quienes los componen no se dediquen a su estudio con seriedad. El dibujo contribuirá a dar atractivo a las formas, pondrá elegancia y novedad en las figuras, voluptuosidad en los trucos, gracia en la posición de los cuerpos, precisión y justeza en sus actitudes y la danza sembrará flores por doquier en las rutas que le indique el buen gusto. Al descuidar el dibujo se cometen groseras faltas de composición cómodas: las cabezas ya no se encuentran colocadas atractivamente y contrastan mal con las líneas del cuerpo; los brazos ya no se colocan en posiciones cómodas; todo es pesado, revela el esfuerzo y está desprovisto de unión y armonía.

³¹ Romola Nijinsky, *op. cit.*

³² Vaslav Nijinsky, *op. cit.*

³³ Al margen de los dibujos realizados por Nijinsky, él mismo fue modelo de gran cantidad de artistas que recurrieron a sus formas o a su anatomía para hacer dibujos o incluso esculturas, caso de Rodin.

³⁴ Jean Georges Noverre, *op. cit.*, pp. 99–100.

El maestro de ballet que ignore música fraseará mal las melodías, no captará su espíritu y carácter y no ajustará los movimientos de la danza a los del ritmo con esa precisión y finura de oído que son absolutamente necesarias, a menos de estar dotados de esa sensibilidad auditiva que la naturaleza otorga con más frecuencia que el arte, y que está muy por encima de la que se puede adquirir por la aplicación y el ejercicio.

Las buenas lecciones de las melodías es parte tan importante de la danza como lo es la lección de las palabras y giros de la frase para la elocuencia. Los movimientos y rasgos de la música son los que determinan y fijan los de los bailarines. Si el canto de las melodías es uniforme y sin gusto, el ballet se modelará sobre él, y será frío y languideciente.

Dada la relación íntima que existe entre la música y la danza, no es dudoso, señor, que un maestro de ballets saque ventajas ciertas del conocimiento práctico de este arte. Podrá comunicar sus ideas al músico y si completa el saber con el buen gusto, compondrá él mismo sus melodías o proporcionará al compositor los rasgos principales que deberán caracterizar su acción. Al ser éstos variados y expresivos, la danza a su vez lo será. La música bien compuesta debe pintar, debe hablar: la danza, al imitar sus sonidos, será el eco que repita todo lo que aquella articula. Por el contrario, si es muda, si no dice nada al bailarín, éste no podrá responderle y desde ese momento quedan desterrados de la ejecución todo sentimiento y toda expresión. [...]

Yo no deseo más que conocimientos generales, nada más que un barniz de cada una de las ciencias que por la relación que guardan entre sí pueden concurrir al embellecimiento y gloria de la nuestra.

Todas las artes están cogidas de la mano, y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse. Su utilidad para la sociedad excita su emulación; la gloria es su meta y se facilitan mutuamente ayuda para alcanzarla. Cada una de ellas toma caminos opuestos, del mismo modo que cada una de ellas tiene principios diferentes; pero, sin embargo, se encuentran algunos rasgos notables, ciertas semejanzas que revela su íntima unión y la necesidad que tienen unas de otras para elevarse, embellecerse y perpetuarse.

De esta relación entre las artes y de la armonía que reina entre ellas, debe deducirse, señor, que el maestro de ballets cuyos conocimientos sean más extensos y que posea el mayor genio e imaginación, será el que ponga más fuego, más verdad, más ingenio e interés en sus composiciones.³⁵

Ciertamente las vicisitudes y lo imaginario de la danza están estrechamente relacionados con sus análogas en el arte de vanguardia. Es bien conocida la inclinación por el proceso, casi por el procedimiento, y lingüística, del arte de vanguardia. Es decir, la tendencia a hacer del método, del proceso productivo, lo que en el arte tradicional ha sido siempre el motivo, el tema, el contenido. La pintura moderna se ha interesado directamente por el gesto, se recuerdan los cortes de Lucio Fontana, o la «danza» pictórica de Pollock. Lo mismo sucede con los grafismos de las serigrafías realizadas por Alberti o –en poesía

³⁵ *Id.*, pp. 105–106.

estricta—los versos que él mismo escribió sobre el gesto, el movimiento, sobre las relaciones infinitas que se establecen en sus correspondencias:

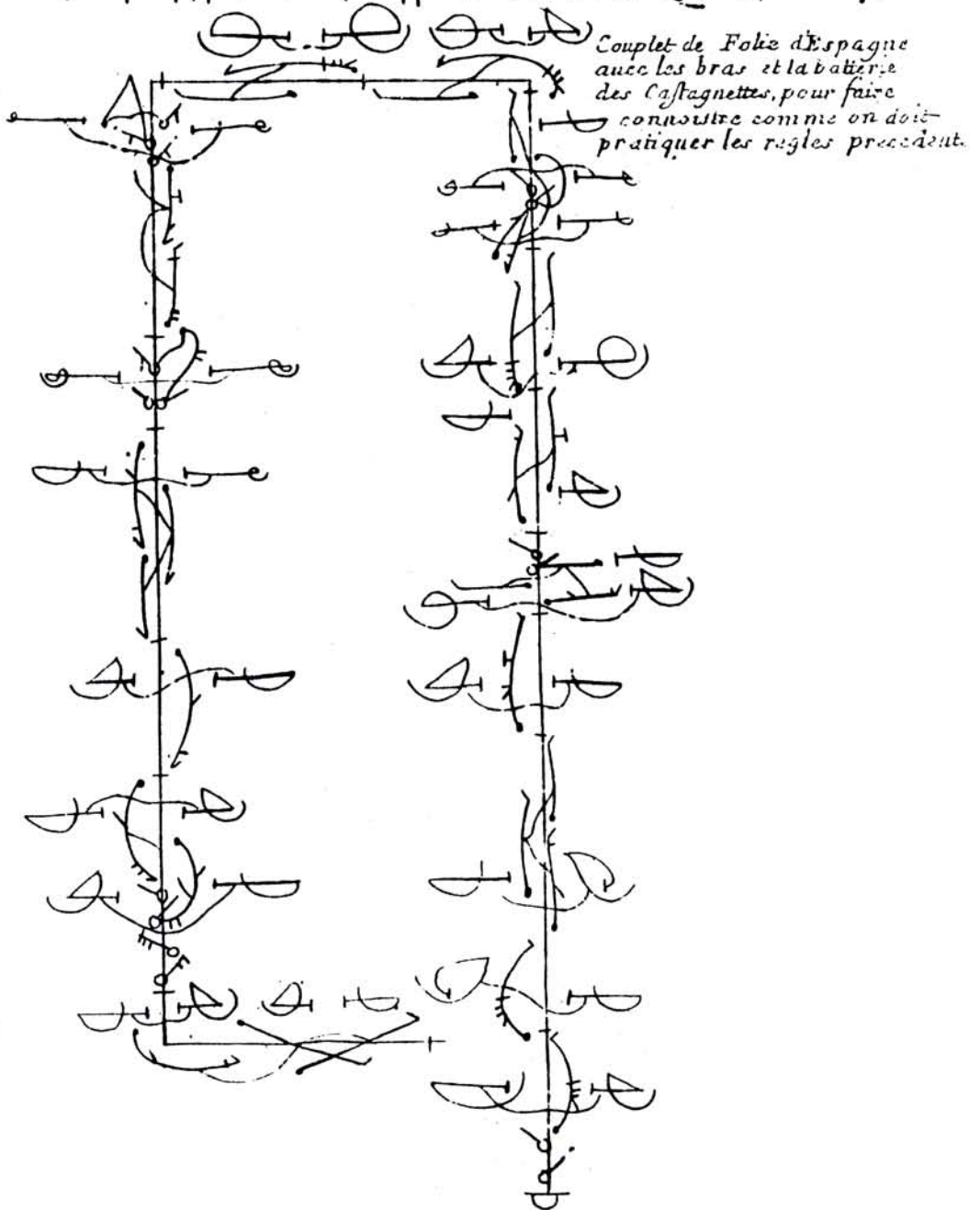
A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.
A ti, sumisa cuanto más tirana,
misteriosa flor de astronomía,
imprescindible al sueño y la poesía,
urgente al paso que tu ley dimana.
A ti, bella expresión de lo distinto,
complejidad, araña, laberinto
donde se mueve presa la figura.
El infinito azul es tu palacio.
Te canta el punto ardiendo en el espacio.
A ti, andamio y sostén de la pintura.
A ti, engaño ideal, por quien la vista
de la espaciada atmósfera en lo plano,
por quien al fondo del balcón cercano
decides que la mar lejana exista.
A ti, aumento, valor de los valores,
vaga disminución de los colores,
música celestial, arquitectura.
Los ámbitos en ti fundan su planta.
La línea con el número te canta.
A ti, brida y timón de la pintura.³⁶

En conclusión, la danza es motivo y tema para el trabajo de los artistas plásticos; es fuente de alimentación de las formas diversas que enriquecen los grafismos y gestos de los artistas ya sea por medio de la línea en sus múltiples variaciones, o por las figuras geométricas que lo estructuran; su sistema de notación, donde todos estos factores están presentes, en consecuencia, es afín a innumerables trabajos plásticos, donde confluyen alusiones a la poesía y la música. La danza también necesita de todas las disciplinas para su representación escénica, el espectador que tenga acceso a los entresijos de las notaciones y anotaciones podrá estudiar la globalidad de un ballet puesto en escena más allá de lo que figura en el escenario.

³⁶ Rafael Alberti, «Poema del color y la línea» en *A la pintura*, Seix Barral: Madrid, 1989, pp. 51–53. La trayectoria polifacética de los miembros de la generación del 27 es conocida y estudiada por investigadores de toda índole. Tal es el caso de Lorca, con la música, el baile y la pintura. Delfín Colomé publica en el año 1995 un artículo denominado *Lorca Coreográfico*. En su introducción hace una exhaustiva presentación del talante y talento interdisciplinario del poeta, para adentrarse en su obra completa demostrando hasta qué punto esa capacidad personal de dominio de las diferentes disciplinas se pone de manifiesto en su producción, siendo su obra literaria susceptible de ser interpretada bajo la perspectiva de la danza. Realiza una exposición detallada de cada una de las piezas coreográficas para concluir con la propia vida de Lorca «que ha servido de base a diversos ballets». Es obvio que García Lorca ha tenido un doble atractivo para que los creadores trabajaran sobre su vida y obra. Por una parte la fuerza de su propia producción, llena de sugerencias, de recursos, de guiños completamente aprovechables, enormemente compresibles en todas las latitudes. Delfín Colomé, «Lorca coreográfico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 535, Madrid: Instituto de Cooperación Hispanoamericano, 1995, p. 135.

L'ART DE D'ECRIRE

102

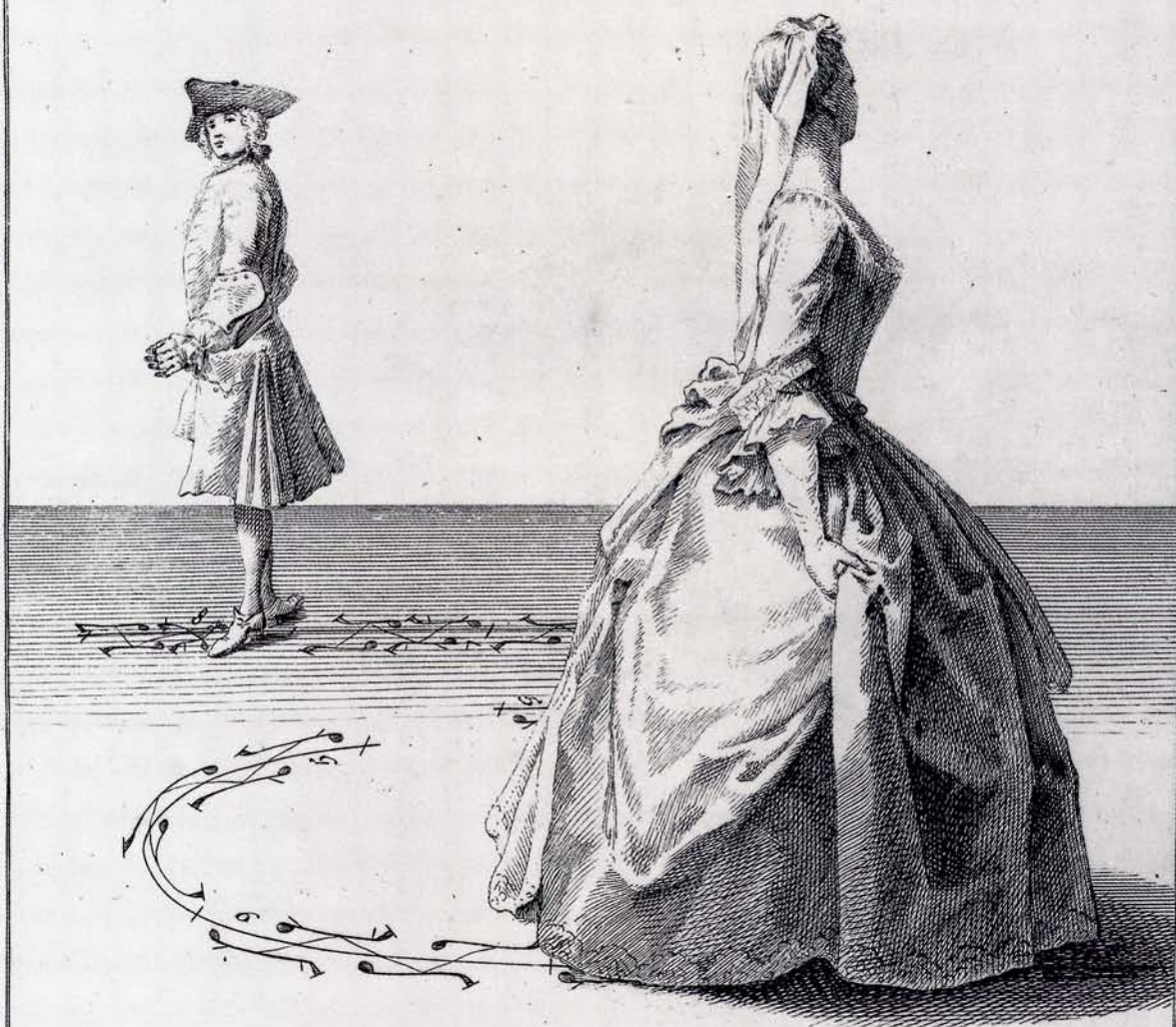
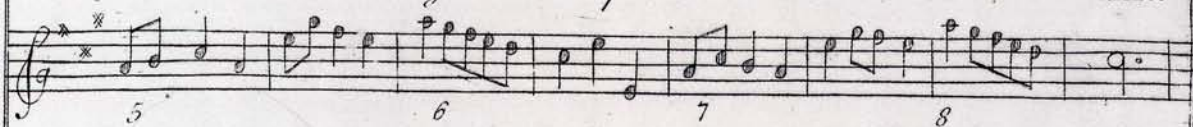




B.II.

The regular Order of the Minuet Continued

P.XIV.

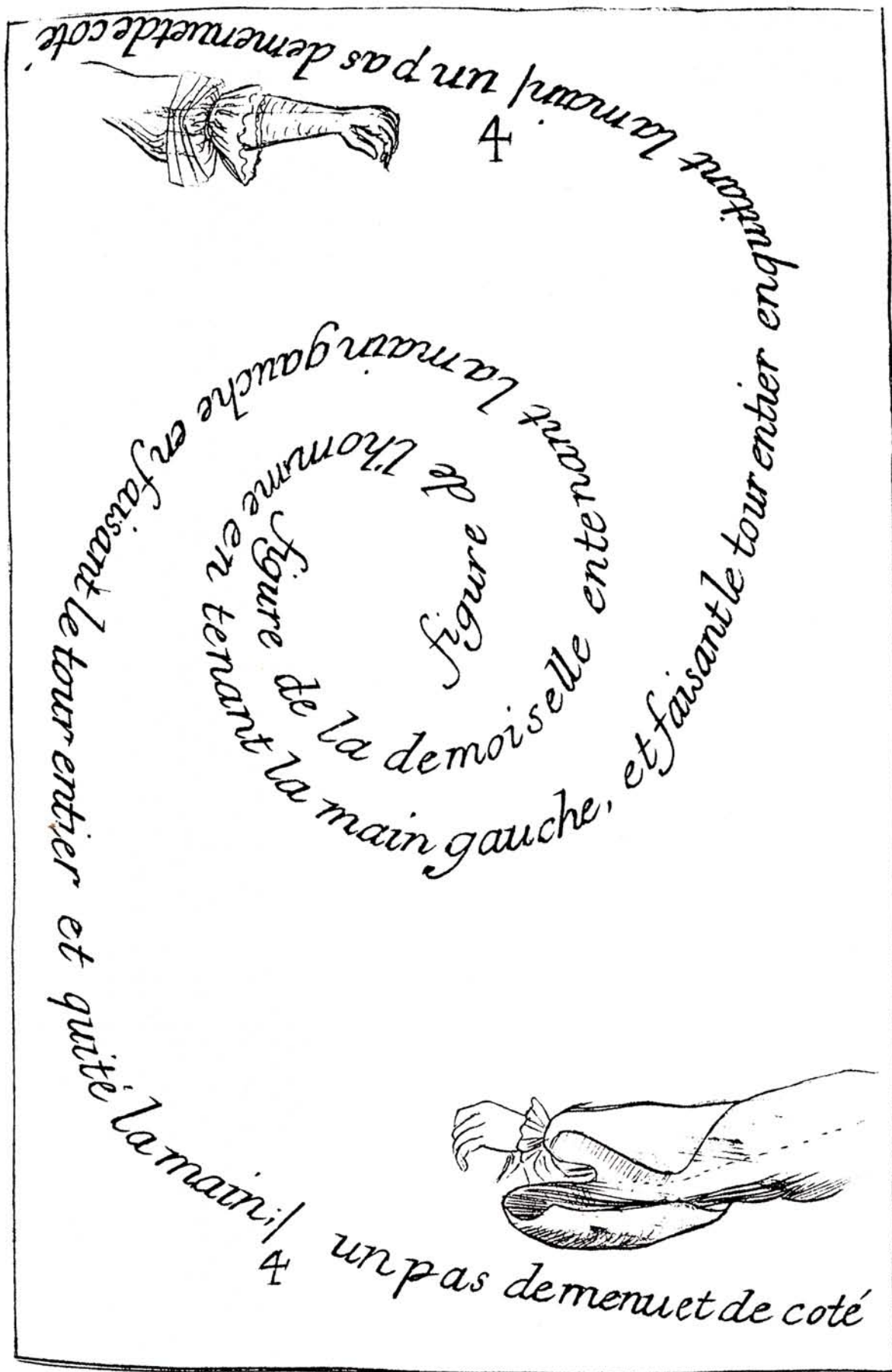


K.T. inv.

G. Bickham Sculp.

To James Stanley Esq^r Son & Heir to St Edward Stanley Bart & to my much respected Scholar
Miss Elizabeth Stanley his Sister.

This PLATE is humbly inscribed by Their most obliged serv^t Kellom Tomlinson.



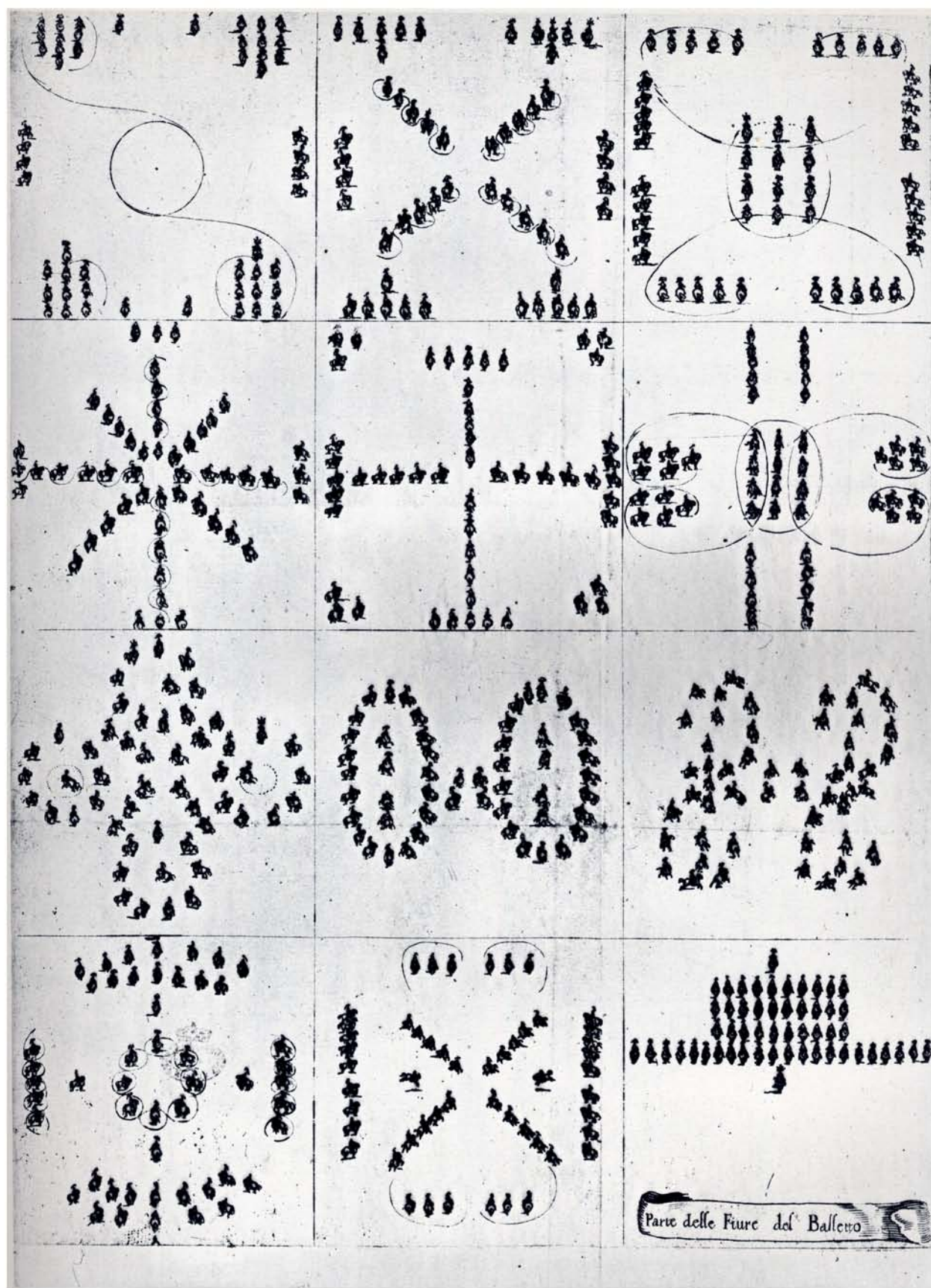


118.

Pierre Rameau, ilustración de la Posición preparatoria a la ejecución del Temps de Courante, 1725.

119.

Pierre Rameau, ilustración de la Segunda posición en el Contretemps de costado, 1725.

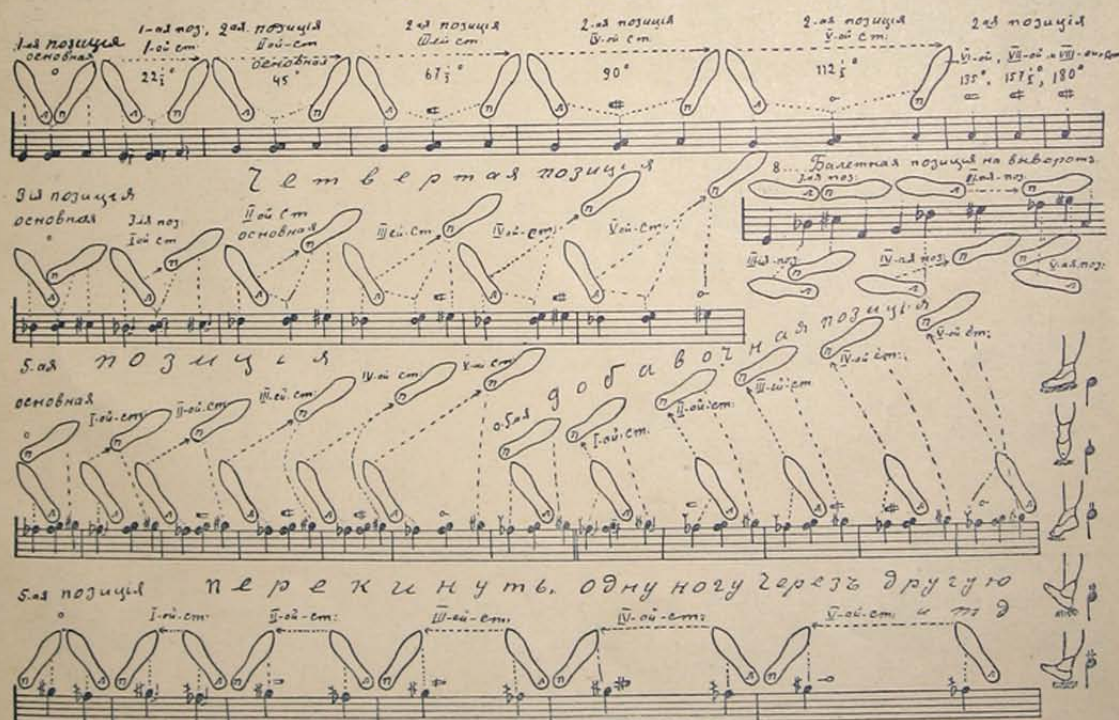


<i>Traits des Figures, des Contre-Danse anglaise</i> <i>Premier ANGLAISE, Blac danse</i>					
1		2		3	Lon Continue la même Figures
<i>2^{me} ANGLAISE La Cosack</i>					
1		2		3	
4		5		6	Lon Continue la même Figures
<i>3^{me} ANGLAISE Thé of Roches ter</i>					
1		2		3	
4		5		6	Lon Continue la même Figures
<i>4^{me} ANGLAISE de la Reine</i>					
1		2		3	
4		5		6	
<i>La fin de la Figures, est a la autre page</i>					

НОТЫ СООТВѢТСТВУЮТЪ ПОЗАМЪ.



Пять основныхъ и двѣ добавочныя позиціи постепенно увеличенныя до 180-ти градусовъ.



The page contains eight systems of musical notation, each consisting of a staff and a corresponding coreographic diagram. The diagrams include various symbols like arrows, circles, and numbers (12, 8) indicating dance steps or poses. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The coreographic diagrams are: 1. A simple curve with a dot and the number 12. 2. A wavy line with a dot and the number 12. 3. A wavy line with a dot and the number 12. 4. A vertical line with a dot and the number 8. 5. A horizontal line with a dot and the number 8. 6. A circle with a dot and the number 12. 7. A spiral with a dot and the number 12. 8. A horizontal line with a dot and the number 12.

(arm may be gradual)

49 (53) (57)

50

51

52 (56) (60)

61

62

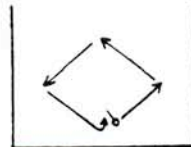
63

64

I 4. FRAPPÉ TORTILLÉ



II 1. LE RHOMBE EN DESCENDANT



65

66

67

68

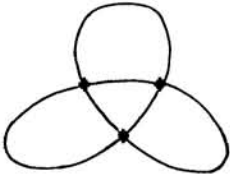
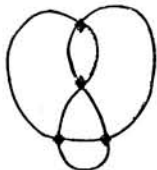
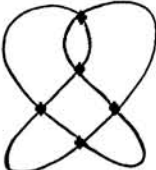
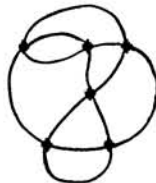
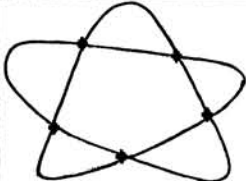
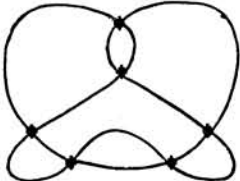
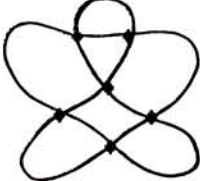

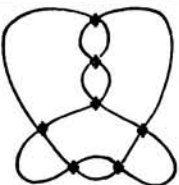
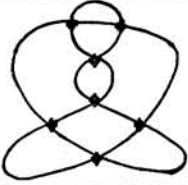
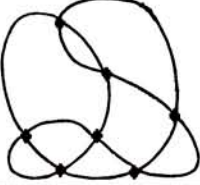
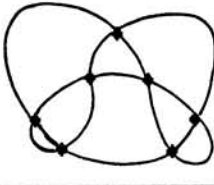
69




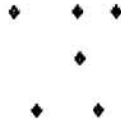

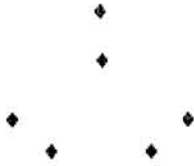
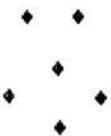




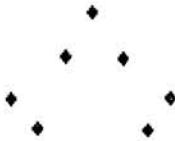
70

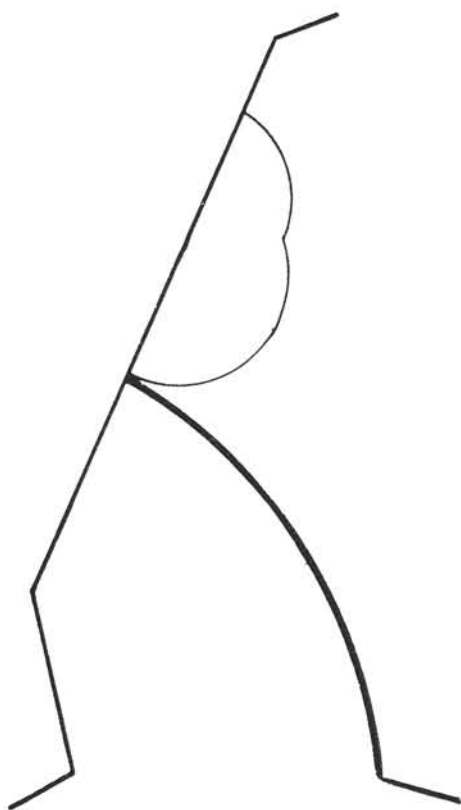
71

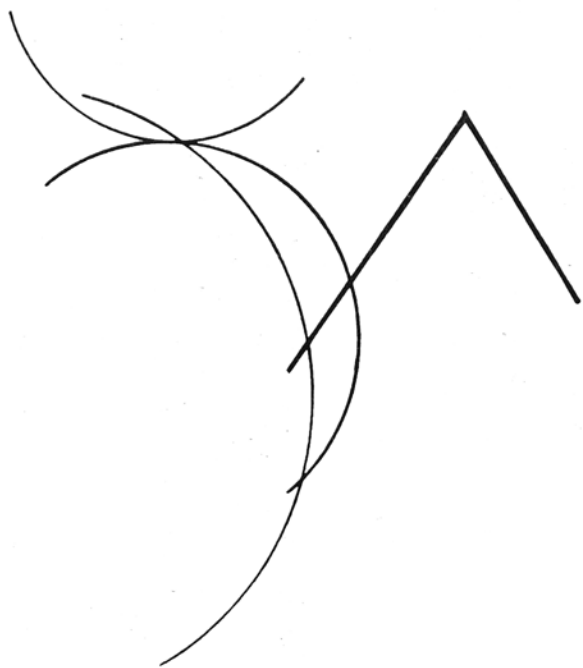
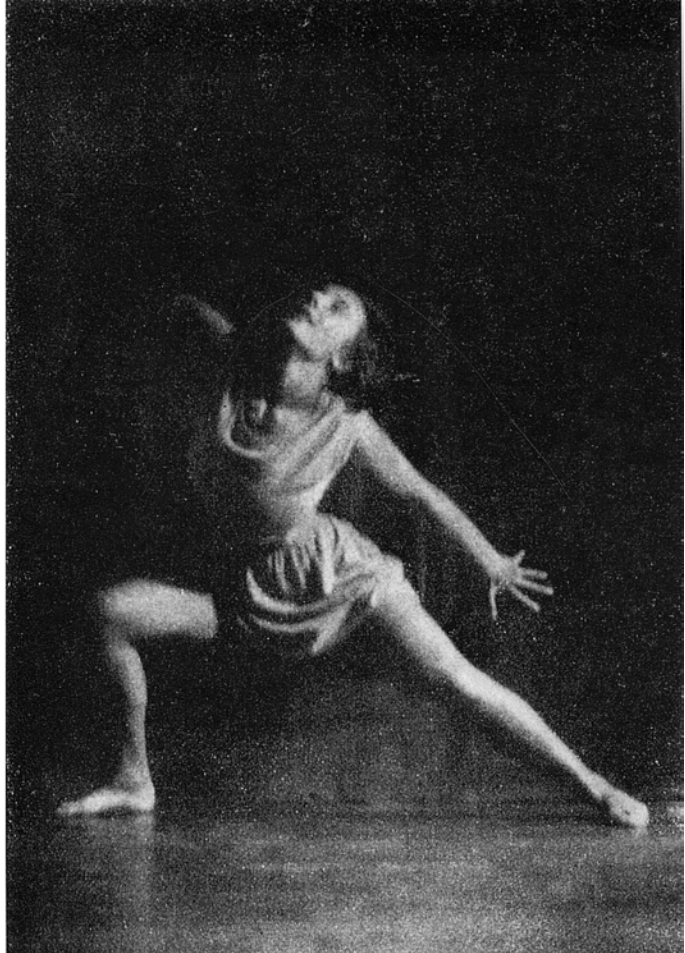
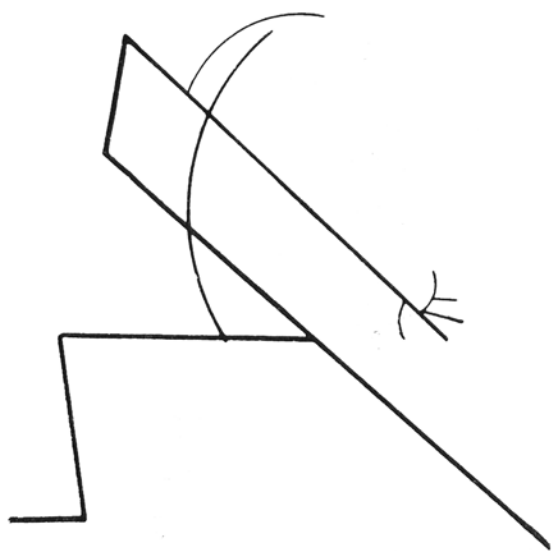
72

The image displays a complex musical score on a grid background, featuring musical notation, kinesthetic diagrams, and various symbols. The score is divided into several systems. The top system includes a treble and bass staff with musical notation, a large curved line with 'ff' dynamics, and a diagram with numbers 1, 25, 90, 15, 315. The middle system features a large diagram with a key-like shape and a curved line. The bottom system includes musical notation, a diagram with numbers 3, 45, 315, 345, 453, and a diagram with numbers 3, 45, 315, 345, 453. The score is marked with various symbols, including 'H', 'ha', '2', '3', 'K', 'K3', 'K4', 'K5', 'K6', 'K7', 'K8', 'K9', 'K10', 'K11', 'K12', 'K13', 'K14', 'K15', 'K16', 'K17', 'K18', 'K19', 'K20', 'K21', 'K22', 'K23', 'K24', 'K25', 'K26', 'K27', 'K28', 'K29', 'K30', 'K31', 'K32', 'K33', 'K34', 'K35', 'K36', 'K37', 'K38', 'K39', 'K40', 'K41', 'K42', 'K43', 'K44', 'K45', 'K46', 'K47', 'K48', 'K49', 'K50', 'K51', 'K52', 'K53', 'K54', 'K55', 'K56', 'K57', 'K58', 'K59', 'K60', 'K61', 'K62', 'K63', 'K64', 'K65', 'K66', 'K67', 'K68', 'K69', 'K70', 'K71', 'K72', 'K73', 'K74', 'K75', 'K76', 'K77', 'K78', 'K79', 'K80', 'K81', 'K82', 'K83', 'K84', 'K85', 'K86', 'K87', 'K88', 'K89', 'K90', 'K91', 'K92', 'K93', 'K94', 'K95', 'K96', 'K97', 'K98', 'K99', 'K100'.

			
			
			
Table de 12 noeuds premiers d'ordre inférieur ou égal à 7, représentations graphiques des polynômes d'Alexandre.			

			
			
			
Table de 12 noeuds premiers d'ordre inférieur ou égal à 7, représentations graphiques des polynômes d'Alexandre.			





Супрематический балет.

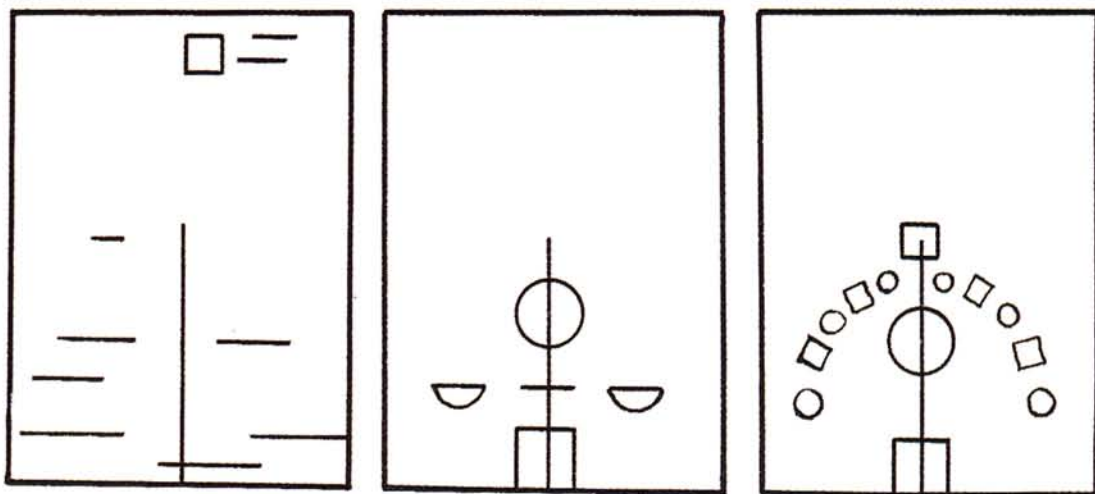
(Витебск. 1920.)

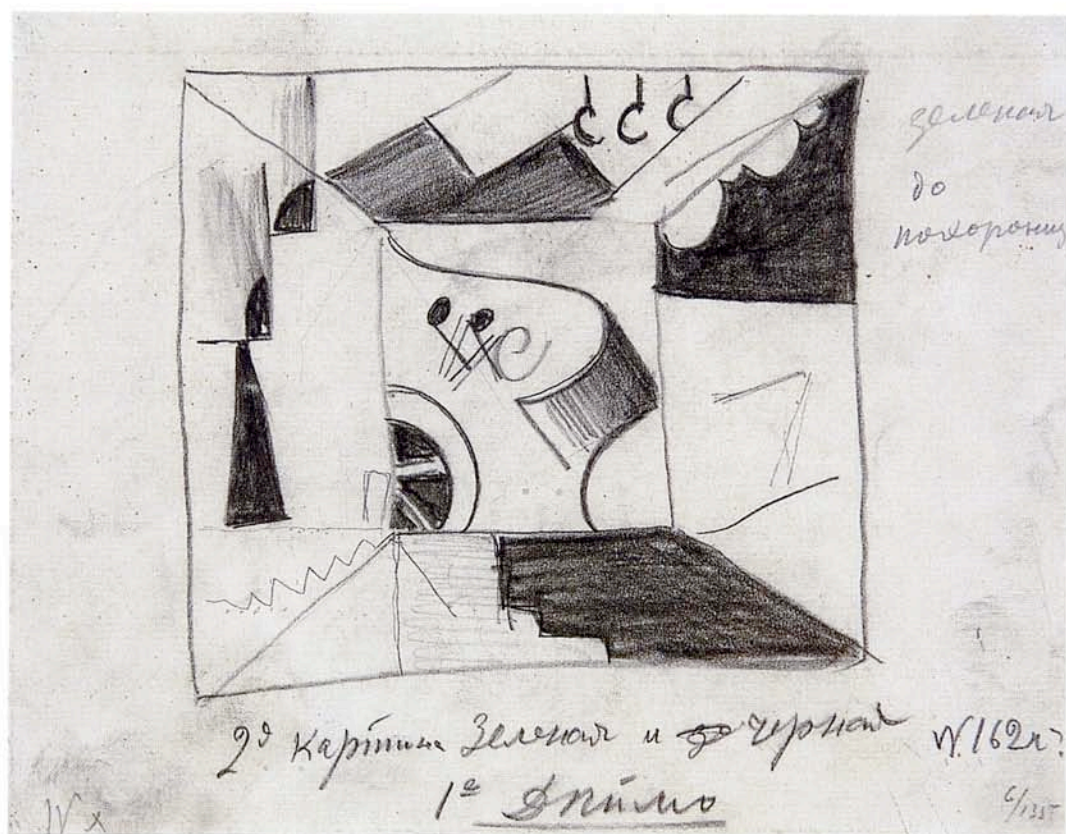
Балет этот должен был быть волевым основан форм — элементов движения, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастного следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.

Показав порядок развертывания самого движения форм было основным миссией балета, но по речистым затруднениям была невозможна и вместо движения были декомпозированы сами формы.

Первым, как форма неизменяемая, как единство и основа возникает квадрат. 1) фигура с первыми квадратом, она брела и первоначально как целое. После движения три фигуры образуют 2) линии пересекаются 3) фигуры несут форму круга и фигуру а красным квадратом — устанавливаются по оси движения образуя вместе с предыдущими крест 4) возникает 10 фигур образуя дугу пересекающую крест.

Этот подвигнуть первенство квадрата, круг устанавливается в центре распадается и возникает сначала квадрат красной. После круг приближается к черному квадрату, распадается и картина завершается супрематичной черной квадратом

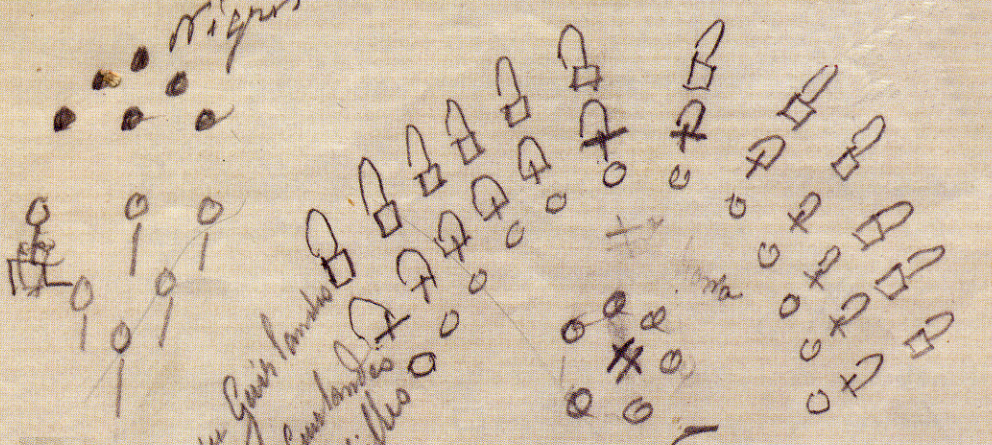




corsaire.

1^{er} groupe de l'Adagio
avant l'adagio

12 figurants avec guirlandes
12 Corymbes avec guirlandes
12 petites filles



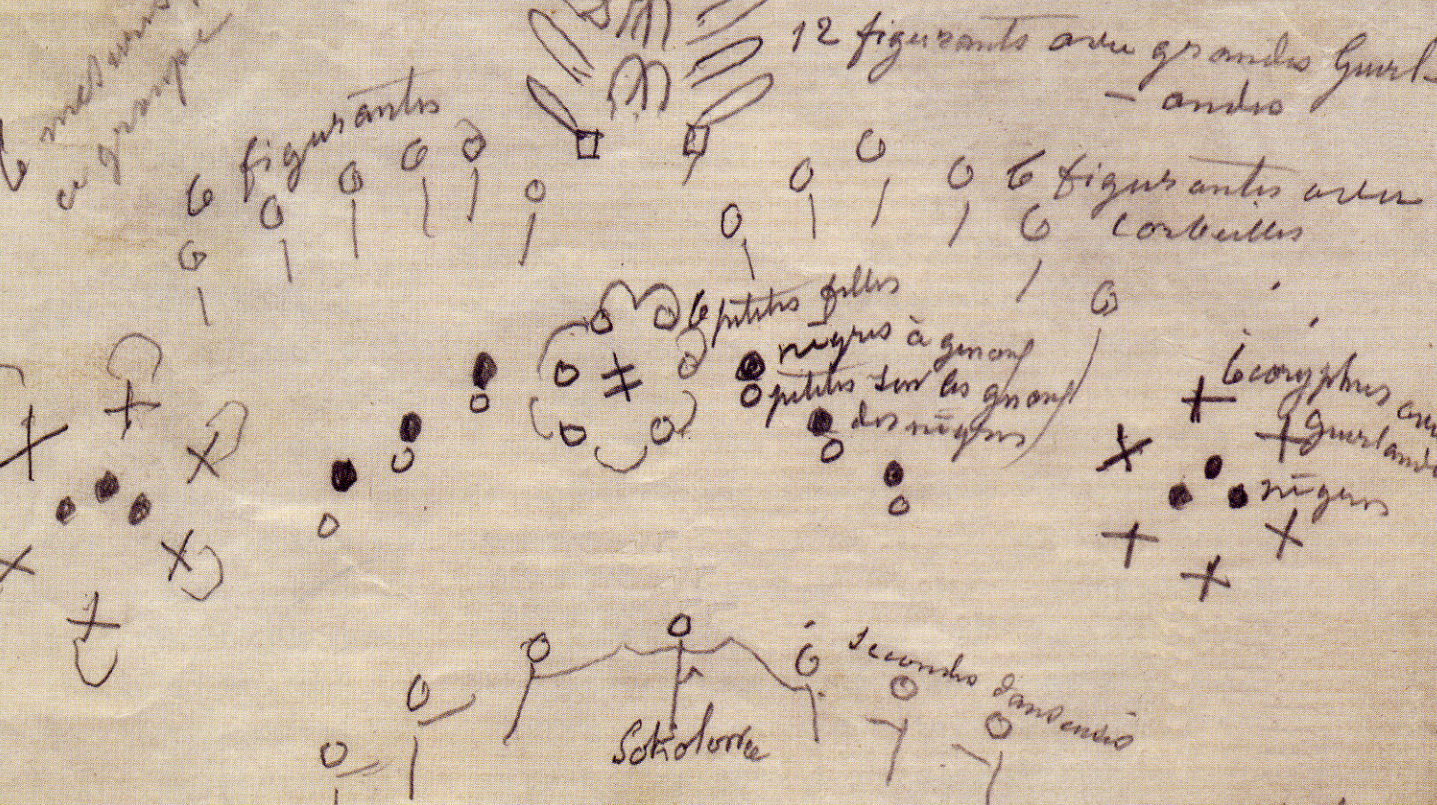
6 figurants avec
corymbes de
l'air
côté.

6 secondes dansentes faisant
le rond et se tenant les mains
Elles sont à genoux.
Mme Sokolova au milieu

Les négres sur les épaules des grands figurants, ou bien,
de chaque côté avec les figurants, on danse.

6 secondes pour
ce groupe

1^{er} Groupe lorsque l'adagio
commence



6 secondes dansentes tiennent une rose à la main. Sokolova
mettra sur les 2 pointes au milieu, tenant les 2 roses de chaque

CONCLUSIONES

El recorrido trazado en los capítulos precedentes en relación con el arte y sobre las analogías y diferencias entre tres sistemas de notación –de la danza, la música y la poesía–, inicia aquí su andadura. Se han puesto en orden las piezas de un «rompecabezas» llegando a la conclusión de que todos los conceptos y términos tratados son necesarios para comprender y alcanzar el objetivo de la investigación, para desenmascarar el papel que representan las *piezas menores* durante la creación y cómo se contemplan a la postre, y para entender y profundizar en la riqueza que reporta una *filosofía de vida* interdisciplinar.

Porque no se pretende defender un dogma, ni se está en posesión de una verdad absoluta, ni siquiera parece que exista, ya que los análisis de los sistemas de notación pueden ser múltiples y elaborados con criterios dispares, mas entre todas esas posibles concomitancias ésta, la que aquí se expone, en su sentido más estricto, es una tesis que defiende el valor documental y plástico de las *piezas menores* del arte. Se ha hecho un discernimiento en base a una serie de registros gráficos cuya contemplación se consideraba debía ser defendida con argumentos teóricos e imágenes; se han buscado las piezas del «rompecabezas» y se han estudiado llegando así a las siguientes conclusiones:

DEL UNIVERSO CREADOR

El artista participa con todos y de todos los autos naturales del mundo que habita, sin embargo, las constantes artísticas que se repiten en su vida le llevan a concebir las realidades bajo el prisma de su condición de artífice, con una mirada diferente, que no es sinónimo de superioridad ni inferioridad, de orden ni de desorden, tan sólo son conductas generadas desde su carácter forjado por unos intereses claramente afines con el arte en cualquiera de sus manifestaciones. Esta tendencia ineludible se repite respecto a individuos de cualquier profesión, sea del estado que sea, por que toda disciplina entendida con

plenitud, conlleva a una pasión absoluta que genera, de manera más o menos evidente, conductas y procesos en la vida de cada protagonista.

Así, el artista habita un mundo, *universo creador*, personal donde confluyen todos los elementos que considera en el proceso de su creación y su vida diaria. Este *universo creador* recibe inferencias de todos los entornos, sean del arte o no, y ello condiciona su formación y adecuación a una sensibilidad estética determinada. Todo esto traspasa el espacio del lugar de trabajo, supera los límites materiales de la obra de arte resultante e inicia la gestación de conductas y comportamientos esbozando así la personalidad de una determinada *filosofía de vida*.

El universo personal comparte con todos los universos cada uno de los elementos que le son comunes: estructuras, concepción del orden, movimiento, equilibrio, proporciones, armonía, etc., siendo cada uno de estos factores matizado desde la perspectiva propia de cada disciplina. El motivo por el cual estos elementos se comparten y encuentran afinidades es porque todos, absolutamente todos, provienen de un mismo universo, el universo común que recoge cada una de las manifestaciones del arte y de la ciencia y pone de manifiesto estos aspectos que se repiten de manera periódica.

Las afinidades que se contemplan en las piezas del arte analizadas, las coincidencias en formas, líneas, estructura y composición, así como la participación constante en trabajos y actos interdisciplinarios por parte de los artistas, se relaciona con los mismos factores que se observan en la evolución cíclica de la naturaleza.

De este modo se concluye que si el hombre sostiene su propio universo con los mismos factores con los que se ordena el universo espacial, es porque la observación y el estudio de éste lleva a la ordenación correcta y equilibrada de cada universo personal, siendo, en algunos casos, el desorden y el caos, dentro de unos parámetros, también producto de la misma contemplación cósmica. Y por ello, porque todas las condiciones de cada disciplina y de cada personalidad artística tienen un mismo origen, en diversos momentos de su creación y su desarrollo se cruzan, se combinan y se producen interferencias óptimas; porque inevitablemente los lazos que las unen se estrechan para concurrir por una misma vía.

Las notaciones gráficas de música, danza o poesía también conservan en su escritura dichos factores quedando esto representado cada vez que las disciplinas se manifiestan con su lenguaje escrito, al igual que el orden universal, en una representación gráfica mantiene cada elemento de la armonía que lo ordena. Toda representación gráfica de una disciplina «efímera», como pudieran ser la música, la danza o la poesía, refleja en su notación la estructura que le sostiene.

DE LA EXISTENCIA Y REALIDAD DEL ARTE

El arte conduce al hombre a la inmortalidad, ya que las obras permanecen a través del tiempo y con ellas, la identidad de su creador.

Jamás la obra de arte será un copia exacta de la naturaleza pues en todo ejercicio artístico existe una transformación subjetiva por parte del individuo que, consciente o no, filtra sus percepciones; el hombre no actúa como máquina, por tanto, ni copia ni imita. En toda obra hay o debería haber, interpretación y abstracción.

Por lo tanto, la obra de arte, a través de estas mutaciones de la naturaleza, adquiere su propia identidad convirtiéndose en un hecho único y real, pues existe en la intención de cada artista y así se deduce que dicha obra, si bien se inspira en la naturaleza, proviene del *universo creador* del artífice y que, en el momento en que es contemplada, transporta al espectador a este *universo creador*.

En consecuencia, el arte y la obra de arte son una realidad porque han provocado efectos reales físicos en el hombre que la contempla. Ni es una alucinación, ni es una ficción. La verdad de la obra artística es, ante todo, la verdad del mundo que ella misma erige; y si la obra existe y es una consecuencia del arte, el arte existe y es verdad. La obra no es autónoma porque nazca sin relación con la realidad, sino porque una vez nacida tiene una existencia propia y verídica. Las formas de notación registradas en el proceso creativo participan de esta veracidad, además adquieren valor porque son el reflejo de un proceso de trabajo que no se contempla en la obra final, sí en las notaciones y anotaciones.

DEL ARTE, LA OBRA DE ARTE Y EL ARTISTA

Cualquier intento por definir el término *arte* podría ser fallido pues el arte está continuamente creciendo y engendrando nuevas perspectivas que hacen de ello algo casi indefinible. Lo que para un grupo de individuos sea arte para otros puede estar lejos de toda condición artística. Por tanto, definirlo como algo estrictamente verídico, sería negar esa verdad pero sentar principios básicos incuestionables no es vano, sobre todo porque la tesis habla de *piezas menores* del arte y no conviene dejar dudas sobre el sentido en el que aquí se emplea dicho término.

El arte es una forma de vida que conjuga elementos de diferente naturaleza los cuales dan origen a una obra. Estos elementos son los que se encuentran dentro del *universo creador*. El equilibrio, el orden, la proporción, etc., así como las conductas –contemplación, reflexión, comunicación, etc.– proporcionan al individuo resultados materiales y espirituales. Los resultados materiales son las *obras de arte*, los espirituales son los que alimentan el espíritu del creador y su *filosofía de vida*, y todo ello constituye el *arte*, ya que éste, por su condición humana requiere del espíritu y de la materia.

Para que esta obra de arte sea una realidad no debería ser únicamente el pensamiento privado y personal del artista, sino también una suma de experiencias que aparecen en la obra misma y se proyectan en el espectador para que éste logre acceder al *universo creador*.

El artista es el individuo que estudia, observa, contempla y ordena todos los elementos del cosmos con el fin de ponerlos al servicio de un modo de expresión, como pueda ser la música, la danza o la poesía, para satisfacer su necesidad de expresión y de comunicación en el marco de una estética no ordinaria. Es decir, el artista, por ejemplo, el poeta, emplea las mismas palabras que el lenguaje ordinario según una estética aprehendida, e igualmente la disposición de dichas palabras puede responder a un orden inusual, como es el caso de los caligramas.

El artista está también en disposición de apreciar la estética una pieza que pasa inadvertida para el individuo profano, porque aquél conoce e identifica los rasgos de la estética, mientras que éste lo ignora o no es sensible a ello.

DE LAS DISCIPLINAS DEL ARTE: MÚSICA, DANZA Y POESÍA

Referirse a las manifestaciones del arte como disciplina exige matizar los términos –musicales, coreográficos, poéticos, pictóricos, etc.– siendo extremadamente respetuosos con el sentido de su denominación que, a demás, sitúa cada obra en el noble contexto de una de las disciplinas del arte. La disciplina del arte implica el trabajo y la constancia que requiere toda forma de expresión estética ya que los resultados no se suceden de manera fortuita, ni arbitraria. La disciplina ordena las formas de cada lenguaje, educa a los individuos, al igual que en el cosmos cada movimiento estelar responde a un orden determinado que tampoco es fortuito, sino consecuencia de unas condiciones espaciales determinadas las cuales se adivinan por el estudio y la observación de las mismas.

Así pues, la capacidad de disciplina respecto a cualquier lenguaje del arte es el resultado de una formación íntegra.

Cada disciplina del arte sostiene su propia identidad sin necesidad alguna de adquirir supremacía respecto a otra; cada lenguaje posee formas de expresión que lo hacen más o menos apropiado respecto a otro pero sin rivalizar por su superioridad. Cuando las piezas del arte se descontextualizan o cuando se les otorga un valor determinado respecto a otro lenguaje inician una andadura por el camino de la interdisciplina situándose en el cónclave de éstas.

La capacidad de descontextualización está determinada por la aptitud estética del individuo, sea artista o espectador. En ambos casos el desarrollo de su formación facilitará o no el proceso de apertura hacia formas diversas que de lo contrario serán negadas quedando cerrada la puerta de la interdisciplinariedad.

Cuando las notaciones musicales y coreográficas se contemplan al margen de su sentido musical o del movimiento y a favor de unas formas gráficas de interés plástico, es porque han traspasado la barrera de su lenguaje para confluir con otra disciplina, es decir, otra disciplina le otorgan la categoría de recurso plástico y pictórico. Los signos de la música o del movimiento aparecen en la composición de un cuadro como elementos plásticos de su estructura, los movimientos de la danza dibujan formas que los pintores emplean en su grafismo compositivo, y las formas geométricas de las coreografías constituyen la base de la estructura de la composición de un cuadro. Las formas que la poesía dibuja, en lugar de con líneas, con palabras, o la metamorfosis que la caligrafía sufre en su deformación casi como trazo pictórico –sin importar lo verbal–, igualmente suponen la mutación de un lector en espectador. Todo esto sucede cuando se tiene la posibilidad de interpretar las partituras del sonido y del movimiento al margen de las características que le otorga su condición musical y coreográfica. Y lo mismo respecto a la poesía. En los caligramas, las palabras se unen constituyendo una línea de dibujo que diseña formas determinadas que, relacionadas o no con el contenido de sus versos, reproducen imágenes y éstas hacen de la poesía un objeto de contemplación.

La música es un lenguaje del arte que emplea el sonido como medio de expresión, la danza el movimiento y la poesía las palabras. Una de las afinidades básicas de estas tres disciplinas es que recurren a la notación como medio de permanencia frente a su carácter efímero.

Las disciplinas le confieren al arte un amplio abanico de lenguajes por medio de los cuales se puede expresar.

DE LA EDUCACIÓN Y APRECIACIÓN ESTÉTICA

La cultura global e íntegra, la reflexión, la capacidad de descontextualización y la experiencia estética son los pilares básicos a tener en cuenta en el contexto de la formación del individuo.

La estética es la ciencia más adecuada para estudiar las partituras, las coreografías o la poesía visual, pues estas formas gráficas producen en el espectador sentimientos estéticos.

El sentimiento contemplativo que se despierta ante el arte, la capacidad de contemplación y la aptitud receptiva existe en todos los hombres, todos los individuos podrían ser capaces de sentir la auténtica contemplación estética, pero la educación de la sensibilidad coopera considerablemente en su desarrollo.

Cuando la obra de arte, al ser percibida, deja una impresión emotiva profunda, tal que al recordarse posteriormente hace surgir una emoción similar a la que se recibió al contemplarla, se habrá adquirido una experiencia estética notable. Las notaciones musicales, coreográficas y los caligramas pueden despertar la sensibilidad del individuo al margen de las connotaciones específicas de la disciplina de la que provienen, pero para ello éste tendrá que adquirir una formación íntegra pues el espectador es proclive a valorar la obra final sin detenerse, necesariamente, en los sistemas de notación.

DEL CARÁCTER PLÁSTICO DE CADA NOTACIÓN

Las partituras, las notaciones coreográficas y la poesía visual son piezas del arte que están en contacto absoluto con el artista, indisolublemente unidas a él. Dejan constancia de los arrepentimientos, las primeras ideas, de dudas y recorridos que no se pueden apreciar en la obra final. Registran el proceso de maduración de la obra y por tanto merecen una atención.

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura y una composición, y que enlaza con las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y los proyectos. De ahí que las disciplinas que comparten esto recurren al dibujo como medio de expresión. Así, las formas de notación pueden contemplarse como formas de dibujo y, por tanto, formas pictóricas.

Todas las disciplinas a las que se hace referencia, se escriben o se dibujan, se anotan por medio de signos para reflejar ideas y formas del intelecto musical, poético o coreográfico y recurren a ello porque necesitan de tal representación como medio para su trabajo y posteriormente para combatir con su carácter efímero. Las notaciones de las disciplinas dibujan porque establecen relaciones evidentes, o no evidentes, entre elementos de diferente condición física, como puede ser: movimiento, ritmo, velocidad, armonía, equilibrio, etc.

Los signos gráficos se instalan sobre una página neutra, que puede comprometerse al ocupar significativamente un espacio desatendido hasta entonces, pasando de ser una página aséptica a ser el soporte de una obra plástica. Los signos gráficos que denotan el mensaje verbal –el alfabeto– son difícilmente extrapolables en la comunicación no artística.

Pero en el entorno interdisciplinar estos signos se versatilizan, se enriquecen al asociarse con otros nacidos de la propia caligrafía o no: diagramas, fotografías, planos, bocetos, mapas, dibujos, notaciones o anotaciones, etc.

Los espacios en blanco, que representan los diferentes modos de silencio, asisten a la estructura de las composiciones de todos los sistemas de notación.

Las palabras, desde el momento en que son parte del cuadro, tienen una categoría icónica y por tanto no deben interpretarse con su sentido literal, sino como parte de la misma sustancia pictórica, es decir, con otra significación: buscando la soldadura entre los dos códigos y estableciendo un sistema de significación híbrido.

Cuando se habla de diseño sonoro se puede adivinar la representación gráfica de ese diseño presente en la partitura musical, es decir, una partitura es el resultado del trabajo del compositor. Su diseño, esto es, el contenido de la partitura, es la herramienta útil de la que se sirve el intérprete para generar música, y el orden de factores contenidos en la partitura también servirán al pintor que trabaje con la música. Por ello, cuando se descubren notaciones musicales sobre una hoja de papel, aunque no se entienda el lenguaje específico de esa manera de representar música, sí se puede leer, a modo de dibujo o caligrafía, y valorar el goce estético que desprende esa partitura y que existe en todas las notaciones.

DE LAS FORMAS DE NOTACIÓN DE LA POESÍA VISUAL

En poesía, el empleo de las palabras fuera de su contexto y sin su significación habitual implica ya una descontextualización del lenguaje. El caligrama, el emblema, los laberintos, etc., comparten lo verbal con lo visual, es una ruptura de la intención exclusivamente transmisora, a favor de la contemplación. Y es también de un intento por experimentar las posibilidades de la riqueza plástica de la palabra, de su grafía como trazo de dibujo, producto del deseo del poeta de expresarse en los parámetros de la plástica.

La palabra se emplea como línea para representar visualmente una idea, un objeto, esto es, la caligrafía como línea o mancha para el dibujo o la pintura; y la palabra como elemento en la composición de la obra. También la caligrafía sufre transformaciones de su forma hasta perder la identidad de letra y convertirse en trazo híbrido de interés pictórico.

Cuando los poemas se exponen a modo de cuadros por su condición de figura traspasan la frontera de su fin verbal ocupando un terreno en el campo de lo icónico. Las formas de la poesía visual se han repetido sucesivamente a en diferentes contextos históricos, establecen afinidades con partituras coreográficas o musicales y emplean signos de éstas para sus composiciones.

DE LAS FORMAS DE NOTACIÓN MUSICAL

La música es un lenguaje cuya gramática y vocabulario pertenecen a un código específico de sonidos, más o menos modulados, originados por la vibración del aire.

Los factores que intervienen en el lenguaje musical sonoro están presentes en sus notaciones dando lugar a piezas, partituras interesantes desde el punto de vista plástico, al margen de la calidad de la música anotada. Todo lenguaje desconocido y todo grafismo de un abecedario ajeno al propio convierte esas formas en un objetivo plástico que multiplica sus intereses y despierta la sensibilidad estética respecto del alfabeto conocido, porque todo

lo desconocido y de difícil identificación se traslada con mayor facilidad a otros ámbitos del arte, es decir, se descontextualiza de su disciplina para emparentarse con otras. A través de las sólidas reglas de la técnica compositiva musical, de la composición melódica, es posible alcanzar la armonía en los cuadros. El lienzo es el pentagrama y las notas musicales se transforman en manchas de color.

La notación musical es una escritura que necesita aprenderse para ser interpretada, pero su contemplación averigua elementos plásticos trascendentales para el interés de un pintor, encuentra afinidades con las formas de expresión de otras disciplinas y alimenta los gestos y las formas gráficas y los movimientos tanto de la poesía como de la danza.

En los parámetros de esta intimidad, y con la certeza de contar realmente con la consideración de una disciplina del arte que procede del mismo universo creador que sus análogos, es como puede analizarse el carácter plástico de la notación musical. La evolución de la música, los instrumentos y los experimentos de sus intérpretes han generado partituras con diferentes propósitos, siendo algunas únicamente ilustrativas ya que en ellas no se puede leer música, tampoco reproducir sonido. En este caso los artífices han recurrido deliberadamente a las formas y al color para dar elaborar esas piezas que tienen el sonido, únicamente, en el punto de partida.

Las partituras cuya lectura puede iniciarse desde diferentes puntos guarda afinidad con los poemas de múltiples puntos de arranque. Otras veces el pentagrama se convierte en el soporte de signos coreográficos que alternan o no con los musicales. El conocimiento de la afinidad musical de algunos pintores explica muchos de los elementos que se repiten en su obra.

DE LAS FORMAS DE NOTACIÓN COREOGRÁFICA

La danza se sirve de todas las disciplinas, necesita de ellas y es un lenguaje que habla con el cuerpo. La danza, siendo una disciplina vaporosa, efímera, que se desvanece y desaparece, se materializa en el bailarín. La veracidad de la danza está pues en la veracidad del propio bailarín. El cuerpo humano cambia de significado, se descontextualiza para convertirse en la herramienta de un lenguaje de formas y ritmos.

La notación del movimiento permite que se analice la estructura, los componentes y los detalles de su acción. La escritura de la danza fija mediante signos un movimiento que es en extremo complejo y que no sólo se desenvuelve en el espacio a tres dimensiones y en el tiempo, sino que tiene nociones particulares y especiales de energía, fuerza, aceleración y expresión difícilmente conmensurables. Las variaciones de una coreografía y las variaciones de los elementos coyunturales no se conocen en la puesta en escena pero sí se registran en las notaciones y anotaciones.

La danza es la disciplina donde mejor confluyen las colaboraciones interdisciplinarias de un trabajo común. En la puesta en escena de una ballet intervienen poetas, músicos, pintores, bailarines y coreógrafos. La danza es motivo y tema para el trabajo de los artistas plásticos: sus formas y gestos –ya sea por medio de la línea en sus múltiples variaciones o por las figuras geométricas que lo estructuran–, o su sistema de notación, donde todos estos factores están presentes.

Correspondencias...

En resumen, todas las manifestaciones tienen su origen en una necesidad del ser humano por expresarse y la estética las acerca a la obra de arte por el carácter de sus formas.

El hombre condiciona su espacio de trabajo según sus propios intereses y gustos, y se acompaña de los elementos que ordenan también el interior de su *universo creador*.

Los trabajos interdisciplinarios no justifican determinadas conductas pero sí ayudan a comprender la reciprocidad de los comportamientos, gustos y tendencias.

Todas las formas de notación representan gráficamente los elementos del *universo creador* del artista. Adivinar el interés plástico de las notaciones, así como las afinidades existentes entre las formas de notación de cada disciplina, es consecuencia de una realidad, la realidad gráfica de estas piezas del arte, así como de una sensibilidad estética determinada.

El valor de estas piezas del arte es mínimo si se compara con la importancia de la obra final, pero su trascendencia es enorme pues de ella depende la permanencia de la obra –efímera– y en ella se adivina la trayectoria del autor desde su concepción.

Todas las formas del arte, todos los lenguajes deben ser conocidos por cada artífice
independientemente de su especialización por que la relación congénita
que existe entre las disciplinas exige esta confraternización
de sus artífices, de lo contrario cada individuo
es el responsable de empobrecer
su propia disciplina.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

El carácter interdisciplinar de la investigación exige reducir la bibliografía a aquellos volúmenes con los que más se ha trabajado, siendo conscientes de que obras consideradas básica para alguno de los temas vertebrales pudiera haber quedado fuera de esta selección.

La parcelación temática de la bibliografía hubiera exigido a la vez realizar demasiados apartados dificultando la localización rápida de las obras. Por ello se ha optado por una ordenación alfabética incluyendo todos los libros citados a pie de página, así como gran parte de los que contenían documentación gráfica relevante. En el caso de la bibliografía rusa se ha hecho una transcripción al alfabeto latino para introducirlo en este índice conscientes de que éste método –mejor que una traducción al castellano– facilitará nuevamente la localización en ruso de las obras originales si así lo desease algún lector.

- A**BAD CARLÉS, Ana María, *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*, Barcelona: Alianza, 2004.
- ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación*, Madrid: Visor, 1991.
- ADORNO, Theodoro W., *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1971.
- AGUILAR Y TEJERA, Agustín, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid: Sanz Calleja, s.f.
- ALARCÓN, Enrique, «Debate sobre la Verdad» en *Verdad, bien y belleza*, Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie 103, 2000.
- ALBERTI, Rafael, «Poema del color y la línea» en *A la pintura*, Seix Barral: Madrid, 1989.
- Imagen primera de Federico García Lorca, Buenos Aires: Losada, 1945.
- ALBOMA, S.; METELITSA, N. I., *Mariinsky teatro 1783–2003. Temas variatsiami*, San Petersburg: Miniterstvo Kultury R. F. Gos. Akademicheskii Mariinsky Teatr. Sant Petersburgskii gos. Musei Teatralnogo i Muzikalnogo Iskustva, 2003.
- ALCOBA MORALES, José, *Curiosa notación musical*, Madrid: Imprenta de la Enseñanza, 1930.
- ALONSO, Alicia, *Diálogos con la Danza*, Madrid: Editorial Complutense, 1993.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, *Ritmo para el espacio*, Madrid: Centro de documentación de música y danza, 1998.

- Nommick, Yvan, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid-Granada: Centro de Documentación de Música y Danza–INAEM, Fundación Archivo Manuel de Falla, 1989.
- ALVIRA, Rafael, *La razón de ser hombre. Ensayo acerca de la justificación del ser humano*, Madrid: Rialp, 1998.
- APARICIO LATASA, Álvaro, «Dibujo y proyecto. La previsión gráfica», en *El dibujo del fin de milenio*, Granada: Universidad de Granada, 2001.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, París: Gallimard, 1945.
- ARAMBURU, Urtizi, «El movimiento a través de la emoción» en *Por la danza*, nº 44, Madrid: 2000.
- ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie*, Buenos Aires: Centurión, 1946.
- AREND, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Piados, 1993.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974.
- *Ética a Nicómaco*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- *Metafísica*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- *Retórica*, Madrid: gredos, 1990.
- *Artes Poéticas*, Madrid: Taurus, 1992.
- *Física*, Madrid: Gredos, 1995.
- ARMSTRONG RICHARDS, Ivor, *Lectura y crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- ARNALDO, Javier, *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf, *El quiebre y la estructura*, Barcelona: Andrés Belló de España, 2000.
- ÁVILA, Ana, *El ente plástico: Gómez de la Serna–Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)*, Madrid: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- ÁVILA, Ana; MC CULLOCH, John, *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid: Catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

- B**ABURINA, N.; AVVAKUMOV, M., *Russian Soviet Ballet in poster*, Moscú: Ed. Panorama, 1991.
- Bachmann, Marie–Laure, *La rítmica Jaques–Dalcroze : una educación por la música y para la música*, Madrid: Pirámide, 1998.
- BAENA, Enrique; CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, *El universo creador del 27: literatura, pintura, música*, Madrid, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.
- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme M. De, *Ensayos sobre danza*, Bilbao: Kobie, Bizkaiko Foru Aidundia–Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
- BARCE, Ramón, *Fronteras de la Música*, Madrid: Real Musical, 1985.
- BARDAVÍO, José María, *La versatilidad del signo*, Madrid: Alberto Corazón, 1975.
- BARIL, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona: Paidós, 1987.
- BARREA, Víctor, *¿Qué es una obra de arte hoy?*, Sevilla: Al–Andalus, 1999.
- BARTHEs, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires: Paidós, 1995.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Beethoven, letters, journals and conversations*, London: Thames and Hudson, 1951.
- BENJAMÍN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990.
- BENOIS, Alexandre, *Reminiscences of the Russian Ballet*, London: Putnam, 1947.
- BEREZKIN, V. I., *Khudozhniki Bolshogo Teatra*, Moskva: s.i 1976.
- BERGSON, Henri, «La evolución creadora» en *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1947.
- BONET, Juan Manuel, «Ramón y los objetos y el surrealismo», *El objeto surrealista en España*, catálogo exposición, Teruel: Museo de Teruel, 1990.
- *Diccionario de las Vanguardias en España (1907–1936)*, Madrid: Alianza, 1995.
- *El poeta como artista*, Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.
- *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.
- BORIS KOCHNO, M., *Les facheux*. (Cuadernos de vestuario en láminas de litografías), París: Daniela Jacomet et Cia., 1924.
- BOSHLTA, D., *Khudozhniki Russkovo Teatra. Sobrante Nikity i Niny Zobanovykh Rostovskikh*. 1880–1930, Moskva: Iskusstvo, 1990.
- BOTUR, Michel, *Victor Hugo, caos en el pincel*, catálogo de la exposición realizada del 2 de junio al 10 de septiembre de 2000, Madrid: Departamento Publicaciones Museo Thyssen Bornemisza.

- BOU, Eric, *Pintura en el aire*, Valencia: Pre-textos, 2001.
- BREZGIN, Oleg, *Persona Diaghileva v Chudozhestvennoi Kulture Rossi Zapadnoi Europa i Ameriki*. Bibliografía, Perm: s.n., 2007.
- BROUGHER, Ferry; Strick, Jeremy; Wiseman, Ari; Zilczer Judith, *Visual music: synaesthesia in art and music since 1900*, London : Thames & Hudson, 2005.
- BÜCHER, Karl, *Trabajo y ritmo*, Madrid: Daniel Jorro, 1914.
- BURGESS, Anthony, *Anthony Burgess*, London: Hutchinson, 1978.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos, 1987.
- BUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966.
- BUSSE BERGER, Anna Maria, *Mensuration and proportion signs*, Oxford: Clarendon Press, 2000.

- CABEZAS, Lino, *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999.
- CAGE, John, *Aria*, Londres: Peters, 1960.
- CALDERARO, José, *La dimensión estética del hombre*, Buenos Aires: Paidós, 1961.
- CANO, José Luis, *La poesía de la Generación del 27*, Madrid: Guadarrama, 1970.
- CAPELL, Maximiliano, *Il Teatro degli artista*, Roma: Silvana Editore, 2007.
- CARBONERO Y SOL, León María, *Esfuerzos del Ingenio Literario*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1890.
- CARRITT, E.F., *Introducción a la estética*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- CERNUDA, Luis, *Críticas, ensayos y evocaciones*, Barcelona: Seix Barral, 1970.
- CIOFI DEGLI TAI, Fabio; Ferreti, Daniela, *Russia 1900–1930. L'arte de la Scena*, Milán: Electa, 1990.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El espíritu abstracto*, Barcelona: Labor, 1970.
- COLLINGWOOD, Robin George, *Los principios del arte*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- COLOMÉ, Delfín, «Lorca coreográfico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 535, Madrid: Instituto de Cooperación Hispanoamericano, 1995.
- COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar la música*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CORBACHO, Carolina, *Literatura y arte: El tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres: Universidad Extremadura, 1998.
- COSTA, René De, *Huidobro: los oficios de un poeta*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- COZAR, Rafael de, *Poesía e imagen: formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- *Panorama del 27: la diversidad creadora de una generación*, Sevilla: Fundación El Monte, 1998.
- «Caligramas, emblemas y laberintos: los límites de la poesía» en *Artes y Literatura*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1995.
- *Caligramas*, Cuenca: Menú–Cuadernos de Poesía, nº 9, 1995.
- CRISPIN, John, «La generación del 27 y las artes plásticas» en ROMERO, Héctor, *Las nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, Miami: Universal, 1983.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Madrid: Alderabán, 2002.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.

- D'ORS, Miguel, *El caligrama de Simias a Apollinaire*, Eunsa, 1977.
- D'UDINE, Jean, *El arte y el gesto*, Valencia: Manuel Villar, 1918.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1979.
- *Cuadernos de notas*, Madrid: Felmar, 1975.
- DANIEL, Pierre, *Erik Satie*, París: Editions d'Aujourd'hui, 1975.
- DE BARAÑANO LETAMENDIA, Cosme M., *Ensayos sobre danza*, Bilbao: Kobie, Bizkaiko Foru Aidundia, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
- DE BRUYNE, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Instituto Superior de Filosofía, 1946.
- DE COSTA, René, *Huidobro: los oficios de un poeta*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- DE ORY, Rarezas Literarias, Cádiz: Manuel Cerón (Escelicer), 1937.
- DE PIACENZA, Doménico, *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi*, Florence, Dante Bianchi, 1963.
- DE SAMOSATA, Luciano, *Obras Completas*, Madrid: Gredos, 1988–1997.
- DEWY, John, *Naturaleza humana y conductas*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- DIAGHILEV, Serge; VENOIS, Alexander, *Revista Mir Iskusstva* (El Mundo del Arte), nº 1–12, San Petersburgo: s.n., 1904.
- Diccionario griego–Español*, Florencio I. Sebastián Yarza, Barcelona: Ramón Sopena, 1964.
- Diccionario Latín–Español*, Antonio de Nebrija, Valencia: Puvill, 1979.
- Diccionario Soviético de Filosofía*, Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965.
- DICKIE, George, *Art: function or procedure–nature or culture*, en «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Nueva York: The Philosophical Library, 1997.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poesía Española de Vanguardia*, Madrid: Castalia, 1995.
- DUKSINA, I. N., Klim, T. B., *Obrazy Russkogo Teatra v Kollektzii Valentina Solyanikova*, Moskva: Sostaviteli albota, 2006.
- DUKSINA, I. H., *Chelovek plasticheskii*. Katalog Vystavki. 21 fevralya–30 aprelya. Moskva: Ministerstvo Kultury RF Gosudarstvennii Tsentralnii Teatralnii Muzei im A. A. Bakhrushina, 2000.
- DUNCAN, Isadora, *Mi vida*, Madrid: Debate, 1988.
- El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal, 2003.

EGIDO, A., *La página y el lienzo: sobre las relaciones de pintura y poesía en el Barroco*, Zaragoza: Real Academia de las Bellas Artes, 1989.

Enciclopedia Espasa, tomo XXII, Madrid: Espasa Calpe, 1929.

- F**acundo, Tomás, *Escrito Pintado*, Madrid: Antonio Machado, 1998.
- FERRIER, Jean Louis, *Paul Klee*, Lisboa: Lisma, 2001.
- FEUILLET, M., Maître de Dance. *Choreographie Ou L'Art de De'crire la dance, par caracteres, figures et signes de 'monstratifs, avec lesquels on apprend facilement de foy– même toutes sortes de Dances*. Ouvrages tres–utile aux Maîtres à Daner & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance. Seconde édition, augmentée. A Paris, Chez l'Auteur, rue de Buffi, Faubourg S. Germain, à la Cour Imperiale. Et chez Michel Brunet, dans la grande Salle du Paris, au Mercure galant, M. DCCI (1701).
- FILÓSTRATO, Flavio, *Imágenes, Filóstrato El Viejo, Filóstrato el joven*, Madrid: Siruela, 1993.
- FODOR, Jerry A., *Danto and his critics*, Oxford: Blackwell, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, Valencia: Fomento de la Cultura, 1961.
- FREUD, Sigmund, *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- Psicoanálisis*, Madrid: Tecnos, 1985.
- FUBINI, Enrico, *Estética de la música*, Madrid: Antonio Machado, 2001.
- La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, 2002.

- G**ABRIELI, Giovanni, «Meted in the study of literature in its relation to the other fine arts» en *Revista de la Sociedad Americana de Estetas y Críticos*, nº 8, Nueva York: Sociedad Americana de Estética, 1950.
- GADAMER, Hans George, *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1977.
- GALINDO MATEO, Inocencio, «Dos muestras de la Literatura Visual Hispánica en la época de los «ismos»: Salle XIV y Carteles Literarios», *Ínsula*, nº 603–604, Madrid: Ínsula, 1997.
- GARAFOLA, Lynn; VAN NORMAN BAER, Nancy, *The Ballet Russes and its World*, New Haven: Yale Press, 1999.
- GARCÍA LEAL, José, *Filosofía del arte*, Madrid: Síntesis, 2002.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Conferencias II*, Madrid: Alianza, 1984.
- GARCÍA LORCA, Francisco, «El arte del dibujo» en *Federico y su mundo*, Madrid: Alianza, 1980.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Acelerado sueño. memorias de los poetas del 27*, Madrid: Espasa, 1999.
- GARDNER, Howard, *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*, Barcelona: Piados, 2002.
- GAUGUIN, Paul, *Escritos de un Salvaje*, Madrid: Istmo, 2000.
- GELP, *Estudios sobre la escritura*, Chicago: University Press, 1952.
- GENETTE, Gérard, *La obra de arte II, la relación estética*, Barcelona: Lumen, 2000.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Alianza Forma, 1991.

- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona: Crítica, 1994.
- GOETHE, Johann W., *Ensayos sobre arte y literatura*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000.
- GOLINETS, C.B., *Leon Bakst. Albom*, Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1992.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Gustavo Pili, 1979.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando, «Pintar poesía, escribir pintura», en *Ver las palabras, leer las forma*, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2000.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Gollertías*, Valencia, Sempere, 1926.
- *Ismos*, Buenos Aires: Poseidón, 1931.
- *Pombo*, Madrid: Visor, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999.
- *La representación de la representación*, Madrid: Cátedra, 2007.
- GONCOURT, Julio y Edmundo, *Diario íntimo 1851–1895, memorias de la vida literaria*, Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- GONSHAROVA, Pavla, LOPUKOVA, Fedora, *Velichie Mipozdaniya. Tdichsimfoniya*, Mus. L. Betkoven / 4 aya Simfoniya, C. Avtolitosilustami, Sank Peterburg: Isdanie G. P. Lyubarskogo, 1922.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- GORDIMER, Nadine, *Escribir y ser*, Barcelona: Península, 1997.
- GRACÍA MÁRQUEZ, Vicente, *Congreso España y los Ballets Rusos, Catálogo del 38 Festival de Música y Danza celebrado en Granada*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Exposición Auditorio Manuel de Falla 17 junio/2 julio 1989.
- GUILLEMEN, Henri, *Victor Hugo par lui même*, París: Seuil, 1962.
- GUSEV, Vladimir, *Diaghilev i ego época Posvyaschaetsya 300 letin Sankt Peterburga*, Sankt Petersburg: Gos. Russkii Muzei, Palace Editions, 2001.
- GARDNER, Howard, *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*, Barcelona: Piados, 2002.

- H**ANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Nueva York: Simón y Schuster, 1950.
- HASKELL, Arnold L., *Ballet*, Buenos Aires: Tauro, 1947.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- *Nietzsche I*, Barcelona: Destino, 2000.
- HELAD, Robyn; LLOYD, Michel, *Costume and desings from the russian ballet in the Australian Nacional Gallery*, Canberra: The Australia Nacional Gallery, 1990.
- HESIÓDO, *La Teogonía*, Madrid: Gredos, 1983.
- HOFMANN, André, *Le Ballet*, París: Bordas, 1981.
- HOMERO, *La Iliada*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- HORACIO, *Arte Poética*.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obras Completas*, tomo I, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1967.
- *Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- HUME, David, *Investigación sobre el conocimiento humano II*, Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- *Tratado I*, Madrid: Tecnos, 1988.
- HUTCHISON GUEST, Ann, *Choreo–Graphics, a comparación fo dance notation systems from the fifteen century to the present*, Londres: Gordon and Breach, 1998.

- J**EFFREY SPENCER, Alan, *Death in Ancient Egypt*, Harmondsworth: Penguin, 1982.
- JOHNSON, A.E., *The Russian Ballet*, Londres: Constable & CO. LTD, 1913.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía y creación*, Buenos Aires: Carlos Lolhé, 1980.
- JULLIAN, René, «Delacroix et la musique du tableau» en *d 'Esthétique*, tomo XXI, fascículo 2, junio, París: s.n., 1966.

- K**AHLER, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Madrid: Siglo XXI, 1969.
- KANDINSKY, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Piados, 2003.
- Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- KANT, Manuel, *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- KHATIBI, A., *L'Art calligraphique arabe*, París: Chêne, 1976.
- KHARITONOVA, Irina, *The World of art movement in early 20 th century Russia*, Leningrado: Aurora Art Publishers, 1991.
- KIRSTEIN, Lincoln, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Nueva York, Garden City. 1942.
- KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Tierra Firme, 1979.
- KODICEK, Ann, *Diaghilev: Creador of the Ballets Russes*. Art, music, dance, Londres: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers Limited, 1996.
- KODICEK, Ann, *Diaghilev: Creador of the Ballets Russes*. Art, music, dance, Barbican Art Gallery, Londres: (25 january–14 april), Lund Humphries Publishers Limited, 1996.
- KONOROBOL, E., RUMER, M., *Ritmicheskie Pochteniya y Plyasky, Dlya Shkol II Stupeni, Shkolnik i Klubik Kruzhkov*, Moscú: gosudartvennoe Isdatelstvo, Musikalni Sector, 1930.
- KRASNOYARSKAYA, N.P., *The album of the exhibition. 225 years since the establishment of the Bolshoi Theatre artists*, Moscú: Bolshoi Theatre, 2001.
- KRIEGER, Murria, *Ekphrasis: The ilusion of the natural sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1995.

- L**a imagen en el verso: del siglo de Oro al siglo XX, Madrid: Biblioteca Nacional (catálogo), 2008.
- LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean–Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Piados, 1996.
- LARREA, Juan, *Versión celeste*, Madrid: Cátedra, 1989.
- LEE, Rensselaer R., *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982.
- LEÓN TELLO, Francisco José, «Fundamentos de la semiología musical del hombre y del cosmos», *Separata de Nassarre, Revista aragonesa de musicología II*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.
- LESSING, Gottgold Ephraim, *Laocoonte*, Madrid: Tecnos, 1990.
- LIEVEN, Price Meter, *The Birth of Ballets Russes*, Boston–Nueva Cork: Houghton Mifflin Company, 1936.
- LIFAR, Serge, *Danza Académica*, Madrid: Escelicer, 1955.
- La danza*, Barcelona: Labor, sf.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, *Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán*, [en línea] Madrid: Espéculo, Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, [consulta: 10 noviembre 2005]. Disponible en Red <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html>.
- LOUPPE, Laurence, *Danses tracées*, París: Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers, 1994.

- M**ACHADO, Manuel, *La guerra literaria*, Madrid: Narcea, 1981.
- MACHBEY, Armand, *La notation musicale*, París: Presses Universitaires de France, 1952.
- MALTESE, C., *Semiología del mensaje objetual*, Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- MARANGONI, Mateo, *Como se mira una obra de arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- MASSINE, P., *La leerte et l'image*, París: Gallimard, 1973.
- MAURER, Christofer, *Signos de amistad*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid: 1998.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutemberg: génesis del «Homo Typographicus»*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio, *Sociología del arte*, Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1979.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Mario, *Historia de las Ideas estéticas en España*, vol II, Madrid: CSIC, 1974.
- MEYER, Leonard B., *Emoción y significado en la música*, Madrid: Alianza, 2001.
- MICHÉL, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.
- MILLOS, A. M., «Laban: la apertura de una nueva era en la historia de la danza», *Tanztheatre, dalla danza espressionista a Pina Baush*, Roma: Di Giacomo, 1982.

- MISTER, Nicoleta, *In principio era el corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Milán: Electa, 1999.
- MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*, Madrid: Tecnos, 1998.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina. A través de sus escritos*, Madrid: Alianza, 1997.
- MORAWSKI, Stefan, *Fundamentos de estética*, Barcelona: Península, 1977.
- MORENO GALVÁN, José María, «El arte español entre 1925 y 1935», en *Goya*, nº 36, Revista de arte, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1960.
- MÜLLER, Hedwig y STÖCKEMANN, Patricia, *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Huesen: Anabas-Verlag, 1993.
- MURIEL, Felipe, «La neovanguardia poética en España» en *La imagen en el verso*, Biblioteca Nacional, Madrid: 2008.

- N**ADEZHDA, Chmeleva, Khudozhiki DBT. *Bolshoi Dramaticheskii Teatr Himen G.A. Tovstonogova*, Sankt Petersburg: Russkaya Klassika, 2006.
- NETTL, Paul, *La música en la danza*, La Habana: Editora del Consejo Nacional, s.f.
- NIETZSCHE, Friederich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Tecnos, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich W., *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Tecnos, 1999.
- NIJINSKY, Rómola, *Vida de Nijinsky*, Barcelona: Destino, 1983.
- NIJINSKY, Vaslav, *Diario*, Barcelona: Parsifal, 1993.
- NOVERRE, Jean Georges, *Cartas sobre danza y otros ballets*, La Habana: Arte y Literatura, 1985.

- O**CAMPO, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza, 1991.
- OSTWALD, Peter, *Vaslav Nijinsky. Un salto a la locura*, Buenos Aires: Atlántida en Escobar, 1991.

- P**AZ, Octavio, *Los signos en rotación*, Madrid: Sur, 1965.
- PEIGNOT, Jérôme, *Du Calligrame*, París: Chêne, 1978.
- PENA, Joaquín, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona: Labor, 1954.
- PÉREZ-BERMÚDEZ, Carlos, *Lo que enseña el arte*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000.
- PETROVA, Eugenia, *Mirb Iskustva. The World of art on the centenary of exhibition of russian and finis artist. 1898*, San Petersburgo: Palace Ed., State Russian Museum, 1998.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- PLATÓN, *La República*, Madrid: Edad, 1972.
- El Banquete*, Madrid: Tecnos, 1998.
- Timeo*, Buenos Aires: Aguilar, 1981.
- PLOTINO, *Eneadas*, Madrid: Gredos, 1985.
- PLUTARCO, *De Música*, Florencia: Leo S. Olschki, 1979.
- POZHARSKAYA, M.N. y VOLODINA, Tatiana, *The Russians seasons in Paris. Sketches of the scenary and costumes. 1908–1929*. Moscú: Iskustvo Art Publishers, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- PRANZ, Mario, *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1981.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Vol VII, Madrid: Alianza, 1970.

- R**AGGHianti, Carlo, *Arte essere vivente*, Florencia: Diario Critico, 1982.
- Arte, hacer y ver*, Granada: Universidad de Granada, Diputación provincial de Granada, 1995.
- RAMEAU, P., *El Maestro de Danza*, Buenos Aires: Centurión, 1946.
- RAMOS, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Méjico: Espasa Calpe Mejicana, 1976.
- READE, Brian, *Ballets and Illustrations 1581–1940*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1967.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea]. Madrid: RAE, 24 junio 2004 [consulta: 20 de abril de 2006]. Disponible en Internet <<http://www.rae.es>>.

- REIMAN, Hugo, *Elementos de la estética musical*, Madrid: Daniel Jorro, 1914.
- REINACH, Salomón, *Historia general de las artes plásticas*, Madrid: Gutemberg de Ruíz, 1930.
- REVAULY D'ALLONNES, O., *Creación artística y promesas de libertad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- REY ALONSO, Francisco, Alicia Alonso. *Órbita de una Leyenda*, Madrid: Autores del siglo XX. Sociedad General de Autores y Editores. 1996.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Lectura y crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Madrid: Alianza, 1988.
- RODRÍGUEZ VALLS, Francisco, «El diálogo sobre la danza de Luciano de Somosata » en *Movimiento esencial en el espacio*, *Thémata*, Revista de Filosofía, Universidad de Sevilla, nº 37, 2006.
- ROSELYNE DE AYALA, Jean –Pierre, *Illustrated Letters*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1999.
- ROWLEY, George, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981.
- ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid: Istmos, 1986.
- RUÍZ MOLLÁ, Catalina, *El dibujo como instrumento coreográfico. Del manuscrito de Cervera al Laban*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid no editada, Madrid: 1996.
- RUSKIN, John, *Técnicas de dibujo*, Barcelona: Alertes, 1999.
- S**ADIE, S. y TYRRELL, J., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 2001.
- SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SARDUY, Severo, *Bing Bang*, Barcelona: Tusquets, 1974.
- SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona: El Acantilado, 1999.
- SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos, Ministerio de Educación y Cultura, 1981.
- SCHLEMMER, Oscar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987.
- SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales–símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid: Edaf, 1998.
- SCHOUVALOF, Alexander (Introducción de Sergei Lifar), *Set and Costume designs for ballet and theatre*, Londres: Simon de Pury editor, Sotheby's Publications, 1987.
- SCHULTZ, Margarita, *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002.
- SCHULMAN, Iván A., «Génesis del azul modernista», en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid: Gredos, 1986.
- SCHUMANN, Roberto, *Escritos sobre la música y los músicos*, traducción, Eduardo López-Chavarri, Barcelona: Hijos de Paluzie, 1918.
- SCRUTON, Roger, *La experiencia estética*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SIMÓN, Pedro y REY, Francisco, Alonso, Alicia Alonso. *Órbita de una Leyenda*, Madrid: Autores del siglo XX, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- SJENG, Scheijen, *Working for Dieghilev*, Bérlica: Bai–Schoten, Groninger Museum, 2004.
- SOBSTVENNOST, MELIK–BALASANOV, M.H., *Gramática. Notnaya sistema dlya zapisi dvizhenii chelovecheskogo tela*. Noty sootvetstvuyut pozam. Izobrel knyaz.. Notnii magazin. Sankt Petersburg: O. Ventsel, byvshii Seliverstova, s.f.
- SOLLERS, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*, Madrid: Pretextos, 1978.
- SORIA ALMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria, 1.910-1.930*, Madrid: Ismos, 1988.
- SOTNIN, Konstantin, *Sistema notnoi zapisi dvizhenii, chelovecheskogo tela*, Kazan: s.i., 1928.
- SOURIAU, Étienne, *Las correspondencias de las artes*, Méjico–Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SRBUI, Lisitsian, *Zapisi Dvizheniya (Kinetografia)*, Moskva–Leningrad: Gosudartvennoe izdatelstvo Iskusstvo, 1940.
- STEFANI, Gino, *Comprender la música*, Barcelona: Paidós, 1987.
- STEPANOV, Vladimir Ivanovich, *Alphabet of Movements of the Human Body*, Cambridge: Golden Head, 1958.
- STRAVINSKY, Igor, *Poética musical*, Madrid: Taurus, 1981.
- STUMPF, Carlos, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.

SURITS, E., *Russkii balet i ego zvezdy. Pod redaktsiei kandidata iskusstvovedeniya*, Moskva: Nauchnoe izdatelstvo Bolshaya Rossiiskaya Entsiklopediya, 1998.

SYLVIE, Amar; VERNET-SANCHEZ, Fabienne, *Oscar Schlemmer*, Marsella: Ediciones de Museos de Marsella, 1999.

TAINE, Hippolyte Adolfo, *Filosofía del arte*, Madrid: Aguilar, 1957.

TÀPIES, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona: Ariel, 1978.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Alianza, 2002.

THÉLEUR, E.A., *Letters on Dancing, reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*, Londres: printed by the autor, 46 Great Marlborough Street, and Publisher by Sherwood & Co, 1832.

TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991.

TUNSTEDE, Simón, «Quatuor principalia musicae», en C.E.H. Coussemaker, *Scriptorum de música mediævii*, París: 1869.

VALÉRY, Paul, «Filosofía de la danza» en *Teoría poética y estética*, Barcelona: Visor, 1990.

–*Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

–*Eupalinos o el arquitecto; El alma y la danza*, Madrid: Antonio Machado, 2001.

VERLAINE, Paul, *Poesía*, Barcelona: Planeta, 1992.

VIDELA, Gloria, *El Ultraísmo. Estudio sobre Movimientos de Vanguardia en España*, Madrid: Gredos, 1963.

VIDAL CLARAMONTE, M^a del Carmen, *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid: Palas Atenea, 1992.

VILLA ROJO, Jesús, *Glosas a Sebastián Durón*, Emec: Madrid, 1991.

–*Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

VLASOVA, R. I., *Russkoe Teatrino – Deoratsionne Iskustvo Nachala XX Veka. Iz Naslediya Petersburgskikh Masterov*, Leningrad: Izdatelstvo Khudozhnik RSFSR, 1984.

VULLERMOZ, Emile, *Clotilde et Alexandre Sakharov*, Lausanne: Editions Centrales, 1933.

WAGNER, Richard, *Escritos y confesiones*, Barcelona: Labor, 1975.

WEISNER, Elliot, *Educación la visión artística*, Buenos Aires: Piados, 1995.

WITTKOWER, Rudolph, *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

WOLLHEIM, Richard, *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

ÍNDICES

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Vicente Huidobro, anotaciones a lápiz hechas en el reverso de un boletín de suscripción para hacer el envío de la obra *Cornet a Dés* de Max Jacob, Santiago de Chile: Archivo de la Fundación Vicente Huidobro, s.f.
2. Mikhail Larionov, *Sergei Diaghilev con una flor*, lápiz / papel, 35x26,2 cm, Moscú: Galería Tretiakov, 1915.
3. Paul Klee, boceto para *Guión Arquitectónico*, Colección Privada, 1918.
4. Vasily Kandinsky, ilustración para un cuento de Alexis Remizov, mina de plata, tinta china / papel, 1923.
5. Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, Valencia: Sempere, 1926, cubierta de Román Bonet, Colección Particular.
6. Ramón Gómez de la Serna, *Gollertías*, Valencia: Sempere, 1926, cubierta Román Bonet, Colección Particular.
7. Ramón Gómez de la Serna, *Guía del Rastro*, Madrid: Taurus, 1961, foto de la cubierta de Carlos Saura.
8. Ramón Gómez de la Serna, *Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, editorial Juventud Argentina, Buenos Aires, 1.941.
9. Revista *L'Esprit Nouveau*, nº 1, París: 1920.
10. Revista de *Arte Futurista*, nº 6,7,8 y 9, Roma: 1924.
11. Paul Berge, fotografía de las alumnas de Isadora Duncan bailando, 1908.
12. *Cariátides o Heuródulos*, bajo relieve en la base de un candelabro, Clarac: Museo de Escultura, s.f.
13. *Vendimiadores* (detalle), bajo relieve en tierra cocida, Londres: Museo Británico, siglo I.
14. Paul Berge, fotografía de las alumnas de Isadora Duncan bailando, 1908.
15. Van Saan Olgi, Isadora Duncan en la ópera *Ifigenia en Tauride*, de Gluck, 1903.

Correspondencias...

16. *Vendimiadores* (detalle), bajorrelieve en tierra cocida, Londres: Museo Británico, siglo I.
17. Paul Klee, anotaciones de formas naturales, s.l., 1923.
18. Paul Klee, anotaciones de formas naturales, s.l., 1923.
19. Marcel Béalu, *Una rosa para Yamira*, 1975.
20. Federico García Lorca, *La rosa de la muerte*, 30,6x24,4 cm, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1934.
21. Vaslav Nijinsky, *Figuras geométricas*, 37x27,5 cm, lápiz de color / papel, París: Biblioteca Nacional de Francia, 1917–1920.
22. Paul Klee, *Burro en el jardín*, tinta / papel, 7,4x19,1 cm, 1920.
23. Notaciones del recorrido sobre el escenario de un bailarín durante un ensayo de la coreografía *Volar hacia la luz*, de Víctor Ullate, Madrid: Colección Privada, s.f.
24. Giacomo Balla, anotaciones la coreografía *Primavera*, tinta / papel, 1915,
25. Paul Klee, *Relaciones entre la música y la pintura*, ejercicio rítmico, fragmento de *Contribución a una teoría de la forma pictórica*, Berna: Kunstmuseum, 1922.
26. Paul Klee, fragmento de anotaciones de formas vegetales, s.l., s.f.
27. Anotaciones del recorrido sobre el escenario de un bailarín durante un ensayo de la coreografía *El Pájaro de Fuego*, de Maurice Béjart interpretada por el Ballet de Víctor Ullate, Madrid: Colección Privada, 2001.
28. Fragmento de una carta de Salvador Dalí, s.l., s.f.
29. Vasily Kandinsky fragmento de una carta a Gabriele Münter, Munich: Colección Gabriele Münter y Johannes Eichner-Stiftung, 7 diciembre 1910.
30. Vasily Kandinsky, expresión espontánea de la línea curva, ejemplos de ritmos simples, tinta china / papel, s.f.
31. Vasily Kandinsky, *Sucesión*, óleo / tabla, 81x100 cm, Washington: Colección Phillips, 1935.
32. Anne Teresa De Keersmaeker, anotaciones en una notación coreográfica para *Bartok*, tinta / papel, s.l., 1989.
33. Joan Miró, felicitación de año nuevo para José Luís Sert, s.l., 1949.
34. Federico García Lorca, tarjeta con dedicatoria a Antonia Mercé, 20x14 cm, tinta, lápiz de color/ papel, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1929.
35. Dibujo realizado durante una tertulia del Café de Pombo, Madrid: s.f.
36. Dibujo de Ramón Gómez de la Serna sobre su lectura en el *Circo d'Hiver* de París a lomos de un elefante, tinta / papel, París: s.f.
37. Dalí, *Paternidad*, tinta / papel, 21,5x16,5 cm, Barcelona: Colección Santos Torroella, 1925.
38. Erik Satie, *carta a Vicente Huidobro*, París: 29 de junio de 1924, en Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro,
39. Salvador Dalí, *Ola Lorquita*, tinta, lápiz / cartón, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1927.
40. Alexandre Benois, *Stravinsky tocando en el piano la música para Petrushka*, en el salón del Teatro Costanza de Roma, lápiz / papel, 22x13,7 cm, Londres: Colección Nikita y Nina Lobanov-Rostovsky, 1911.
41. Mary Ellen Solt, *Forsythia*, 1965.
42. Guillaume Apollinaire, *El pájaro y la rama*, 1919.

43. Vicente Huidobro, *Capilla Aldeana* (fragmento manuscrito), Santiago de Chile: Archivo de la Fundación Vicente Huidobro, s.f.
44. *Cáliz*, fragmento de un caligrama de Balthazaris Bonifacii Missarum, liber XXV, Dominicum Mulinum, 1628.
45. Guillaume Apollinaire, «Poema del 9 de febrero de 1915», fragmento de *Poema a Lou*, 1915.
46. Guillaume Apollinaire, «Poema del 9 de febrero de 1915», fragmento de *Poema a Lou*, 1915.
47. Caligrama persa realizado con escritura *Taliq* para los caracteres pequeños y *Thuluth* para los trazos del caballero y su montura, s.f.
48. Vicente Huidobro, bocetos esquemáticos de los poemas pintados, 1921-1922.
49. Karlheinz Stockhausen, Autógrafo publicado en «Xi», Kürten: Stocckhausen-Verlag, s.f.
50. Vasily Kandinsky, páginas 24 y 25 de la partitura de Modest Moussorgsky para la coreografía *Cuadros para una Exposición* con anotaciones en mina de plata hechas por Felix Klee, ayudante de Kandinsky, durante su puesta en escena, 1874
51. Vasily Kandinsky, partitura y anotaciones para *Violeta*, Tabla II, mina de plomo / papel, 17,8x19 cm, 1914.
52. Roland Kayn, *Galaxis*, Cell: Moeck, 1962.
53. Llorenç Barber, *Intus*, s.f., Madrid.
54. Pablo Picasso, diseños para el vestuario del ballet *Parade*, grafito, tinta / papel, 26,5x19,6 cm, Londres: Museo Victoria & Albert, 1917.
55. Léon Bakst, diseño de vestuario para Vaslav Nijinsky en el ballet *Los Orientales*, acuarela / papel, 35,6x62,2, Texas: The McNay Art Museum, 1917.
56. Léon Bakst, Chloé para Tamara Karsavina en el ballet *Dafne y Chloé*, 28,2x44,7 cm, Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 1912.
57. Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1943.
58. Mr. Isaac, fragmento de la notación coreográfica de *La Unión*, grabado / papel, 1707.
59. Guillaume Apollinaire, *La Colombe poignardée et le jet d'eau*, en su obra *Caligrammes*, París: 1918.
60. Hans Werner Henze, *Prison Song*, Mainz: Schott, 1971.
61. Federico García Lorca, tarjeta dedicada a Sarah Bollo, 18,5x13,6 cm, tinta / papel, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1934.
62. Kolomar Moser, *La bailarina Loine Fuller*, acuarela, tinta / papel, 15x21,7 cm, Viena: Albertina, 1900.
63. Alexander Alexeyevich Gorsky, notaciones coreográficas para *Tancredo y Clorinda*, Moscú: 1899.
64. Alexander Alexeyevich Gorsky, notaciones coreográficas para *Tancredo y Clorinda*, Moscú: 1899.
65. Robert Argot de l'Eperonnière, *Hojas de lurel*, 1634.
66. Hella Basu, *La Vague*, 1971.
67. Dominique Bagouet, *Desierto de Amor*, tinta / papel, 1984.
68. Guillaume Apollinaire, en su obra *Calligrammes*, 1918.
69. Alberto Giacometti, *Retrato de la Madre*, lápiz / papel, 19,5x9 cm, 1955.
70. August Rodin, *San Pedro*, correcciones a pluma y tinta, fotografía de Victor Pannelier, tiraje sobre papel aluminado, 37,7x16,7 cm, París: Museo Rodin, 1886.

Correspondencias...

71. Fragmento de una ilustración de un crucigrama de pasatiempos.
72. Simmias de Rodas, *El Hacha*, caligrama, 300 a.C.
73. Simmias de Rodas, *Las Alas*, caligrama, 300 a.C.
74. René Char, guijarro pintado, París: Biblioteca Jaques Doucet, s.f.
75. Joan Miró, *L'eté*, pluma y tinta / papel, 1937.
76. Severo Sarduy, *Como una Espiral negra*, 1974.
77. M. Magny, fragmento de notación coreográfica de *L'Allemande*, 1765.
78. Severo Sarduy, *Como una piedra negra*, 1974.
79. Acróstico a los comisarios de las fiestas de proclamación de Carlos III en Lorca, s.l., s.n., 1759.
80. Rafael Barradas, diseño para la portada de la revista *Reflector*, nº 1, Madrid: 1920.
81. Vicente Huidobro, *Matin*, París: 1917.
82. Juan del Vado, emblema musical publicado en la revista *Poesía*, nº 3, Madrid: 1980, p. 98
83. Vicente Huidobro, *Fin*, París: 1917.
84. Juan Larrea, *Estanque*, en la revista *Cervantes*, Madrid, 1919, pp. 87–88.
85. Jesús Villa Rojo, *Glosas a Sebastián Durón*, 1983.
86. Paul Klee, *Cementerio Oriental*, acuarela, tinta / papel, 11,2x22,8 cm, 1924.
87. Paul Klee, *Beride (wasserstadt)*, 1927.
88. Francis Picabia, *Retrato de Jean Börlin*, durante el proyecto de ballet de la coreografía *Relâche*, cuyo libreto realizó Francis Picabia y René Clair para Jean Börlin, 1924.
89. Jesús Villa Rojo, fragmento de nuevas formas de notación en su texto *Lectura musical 1º*, Madrid: Real Musical, 1992. Siguiendo la innovación de Schönberg en la imagen superior está la partitura reestructurada –se ha eliminando el pentagrama sobrante, en la inferior se reproduce el resultado con todas las líneas del pentagrama.
90. Silvano Bussotti, *Tableaux vivants*, Milán: 1964.
91. Daniele Lombardi, (Trece preludios) *Con Fuoco*, Florencia, primera ejecución en Roma, Nuova Musica Italiana 3, RAI, Sala A del Centro RF dd Roma, 4 diciembre 1986.
92. Luigi Donora, *Hagoromo (le Ali)*, *N. giapponese*, Madrid: s.f.
93. Luigi Donora, *Rito per chitarra*, Turín: Manuscrito autor.
94. Enrique Raxach, *Through the looking-glass*, Londres: Peters, 1972.
95. Paul Klee, *Relaciones entre la música y la pintura*, ejercicio rítmico, fragmento de *Contribución a una teoría de la forma pictórica*, Berna: Kunstmuseum, 1922.
96. Paul Klee, *Relaciones entre la música y la pintura*, ejercicio rítmico, fragmento de *Contribución a una teoría de la forma pictórica*, Berna: Kunstmuseum, 1922.
97. Vasily Kandinsky, anotaciones para *Punto y línea sobre plano*, s.l., Bauhaus, representación de puntos y líneas sobre una transfiguración plástica de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, realizado dentro del proyecto *Punto y línea sobre el plano*.
98. Ramón Barce, octava síntesis de *Siala*, 1964.
99. Ramón Barce, novena síntesis de *Siala*, 1964.

100. Roman Haubenstock-Ramati, *Alone I*, 1974.
101. György Ligeti, *Artikulation*, 1958.
102. Luciano Berio, *Circles*, 1960.
103. Earle Brown, *December 52*, Nueva York: Asociación de Publicaciones Musicales, 1952.
104. Notaciones del recorrido sobre el escenario de un bailarín en la coreografía *Seguidilla*, del Ballet Víctor Ullate, Madrid: Colección Privada, 2002.
105. John Cage, *Cartridge Music*, Nueva York: Peters, 1960.
106. Guillaume Apollinaire, en su obra *Calligrammes*, 1925.
107. Morton Feldman, *Intersection 3*, Nueva York: Peters, 1953.
108. Fragmento de la notación coreográfica del *Manuscrito de Cervera*, 1495.
109. Representación de la figura humana en movimiento en diferentes sistemas de notación.
 1. Cueva Remigia, *Hombre cazando jabalí*, Paleolítico, en Juan Bautista Porcar; H. Obermaier; H. Breuil, *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid: Junta General de Excavaciones, 1935.
 2. Olga Desmond para el sistema de notación *Rhythmographik*, 1919.
 3. Friedrich Albert Zorn para el sistema de notación de *Cachucha*, en Friedrich Albert Zorn, *Grammar of the Art of Dancing Theoretical and Practical*, Boston: Alfonso Josephs Sheafe, 1905.
 4. Rudolf von Laban, Tabla de signos para *Choreographie*, Londres: Archivo del Centro Laban, 1926.
 5. P. B. Zakharova, *Kinetografía*, 1940 en SRBUI, Lisitsian, *Zapis Dvizheniya (Kinetografía)*, Moskva-Leningrad: Gosudartvennoe izdatelstvo Iskusstvo, 1940.
 6. Daniel Larrieu, *Sin título*, 1989.
110. Dibujo de Lemozi en negativo, de la Sala de los Jeroglíficos de Pech-Merle (Lot, sur de Francia), con dibujos dactilares de arcilla.
111. Raoult-Auger Feuillet, fragmento de *La Chainé*, en *Recueil de Contredances*, París: 1700.
112. Antonio Saura, fragmento de una anotación de movimiento, 1958.
113. Merce Cunningham, *Space Aptterns from Summerspace*, lápiz / papel, 27x21 cm, 1958.
114. Pablo Ruiz Picasso, *Sucesión Picasso* para *Le Chef-D 'oeuvre Inconnu*, relato de Honoré de Balzac, París: Vollard, 1931.
115. Duque de Vêndome, figuras de la última escena del *Ballet del Señor Duque de Vêndome*, París: Biblioteca Nacional, 1610.
116. Agrippina Yakovlevna Vaganova, ilustración de pasos de ballet de su Tratado de danza *Las Bases de la Danza Clásica*, Buenos Aires, Centurión, 1934.
117. Carlo Blasis, fragmento de la ilustración de la tabla de pasos del *Código Terpsicore*, 1828.
118. Friedrich Albert Zorn para el sistema de notación de la coreografía *Cachucha*, en Friedrich Albert Zorn, *Grammar of the Art of Dancing Theoretical and Practical*, Boston: Alfonso Josephs Sheafe, 1905.
119. Olga Desmond, *Rhythmographik*, Leipzig: Fritz Böhme, 1919.
120. Thoinot Arbeau, ilustración con pasos de danza en el tratado *Orquesografía*, 1588.

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. *Instantánea del cerebro de Ramón*, en la revista literaria *Martín Fierro*, Buenos Aires: enero 1925.
2. Paul Klee, *Guión Arquitectónico*, acuarela / papel, 19,5 x 11,5 cm; Colección Privada, 1918.
3. Invitación para una lectura del ensayo *Creacionismo* de Joaquín Pasos con dedicatoria personal para Vicente Huidobro, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro, 1945.
4. Dibujos de autor desconocido sobre *Manifestation Sic*, París, 24 de junio de 1917, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
5. Fragmento de una partitura de Georges Auric con texto manuscrito de Marcel Achard, s/f, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
6. Mihail Larionov, invitación para *Grand bal des artistes travesti transmental*, París, 23 de febrero de 1923; Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
7. Joseph Csaky, invitación para una exposición organizada por el marchante Léonce Rosenberg, París: 1920, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
8. Autorización a nombre de Vicente Huidobro para los Ballets Rusos de Sergev Diaghilev, Théâtre Municipal de la Gaité, París: del 18 al 23 de mayo de 1921, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
9. Anne Teresa De Keersmaeker, notación coreográfica para *Estrella*, 1990.
10. Vicente Huidobro, fragmento manuscrito de Tam, para Horizon Carré acompañado de su versión impresa, 1917.
11. Partitura musical con anotaciones manuscritas, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro, s.f.
12. Fragmento de una carta manuscrita de Eusebio Lillo a Vicente Huidobro, con dibujos y alusiones a Juan Gris, 20 julio 1923, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.

Correspondencias...

13. Carta de felicitación de Joaquín Torres García a Vicente Huidobro, 28 diciembre 1931, Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
14. Alfonso Sánchez Portela, *Ramón con su muñeca de cera*, Madrid: Colección artística de ABC.
15. Alfonso Sánchez Portela, *Ramón en su despacho de la calle Villanueva de Madrid*, Madrid: Colección artística de ABC.
16. Paul Klee, dibujos a tinta hechos en una hoja de un cuaderno de matemáticas, 1896.
17. Constantin Brancusi, *Retrato de James Joyce*, París: The Black Sun Press, 1929.
18. Nikolai Sergueyev, fragmento de notación coreográfica de el ballet *El Corsario*, sistema de notación Stepanov, realizado para el Teatro Mariinsky según la versión de Marius Petipa sobre la coreografía original de Joseph Mazilier, Cambridge: Biblioteca de la Universidad de Harvard, 1903–1918.
19. Yevgeny Ponomareva, diseño del vestuario de *Conrad* para el bailarín Pavel Gerdt en el ballet *El Corsario*, acuarela, lápiz / papel, San Petersburgo: Archivo del Teatro Mariinsky, 1898.
20. Yevgeny Ponomareva, diseño del vestuario de *Medora* en el ballet *El Corsario*, acuarela, lápiz / papel, San Petersburgo: Archivo del Teatro Mariinsky, 1898.
21. Imágenes de los ensayos para el ballet *El Corsario*, de la compañía estable del Teatro Bolshoi, Moscú: Archivo del Teatro Bolshoi, 2007.
22. Imagen de un ensayo de la coreografía *Volar hacia la Luz*, del Ballet Víctor Ullate (escena en la que ha sido realizada la notación de la Fig. 23), Madrid: Archivo Fundación Víctor Ullate, s.f.
23. Rudolf von Laban, tabla de signos para una coreografía, Londres: Archivos del Centro de Investigación Laban, 1926.
24. Alphonse Victor Marius Petipa, fragmento de notación coreográfica para el ballet *Paquita* en el Teatro Mariinsky, Moscú: Museo Estatal de Teatro A.A. Bakrushin, 1881.
25. Nina Rumyantseva, fragmento de una partitura musical con anotaciones utilizado como ilustración en un cartel del Ballet Clásico de Moscú, Moscú: Departamento Gráfico de la Biblioteca Lenin, 1982.
26. Fragmento de una carta de Joan Miró a Jacques Prévert, 14 noviembre 1970, s.l.
27. Salvador Dalí, Collage de zapatos, 37,5x32,5 cm, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1927.
28. Alexandre Benois, diseños de vestuario, lápiz, acuarela / papel, 38,9 x 27,0 cm, para el ballet *El Pabellón de Armida* de Michael Fokine en el Teatro Mariinsky, San Petersburgo: Archivo del Museo Ruso, 1907.
29. Isaac M. Rabinovich, bocetos para el vestuario de las hadas y los duendes en el ballet *La Bella Durmiente*, acuarela / papel, 40,5x32 cm, Moscú: Museo Estatal de Teatro Bakhrushin, 1936.
30. Carta de André Bretón a su hija Aube, 1939.
31. Daniel Larrieu, *Chiquenaudes*, lápiz / papel, 21x29 cm, 1983.
32. Kurt Schwitters, sin título, en Antoni Tàpies, *El arte y sus lugares*, Barcelona: Siruela, 1999.
33. Arnold Schönberg, *postal con dedicatoria para Vasily Kandinsky*, París: Museo Nacional de Arte Moderno, 1911.
34. Carta de Ernesto Halfter a Federico García Lorca, 27,7x21,6 cm, Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1923.
35. Fernando Millán, *Mitogramas* (detalle), en *Ideogramas, emblemas y mitogramas*, Jaén: Instituto de Estudios Gienenses, 2001.
36. Konstantin Korovin, diseño de piezas del decorado del ballet *El Cascanueces*, para la Compañía Estable del Teatro Bolshoi, tinta, lápiz / papel, 1919.

37. Alexandre Benois, diseño del vestuario de la bailarina Tamara Karsavina en *Petrushka*, lápiz, acuarela / papel, 32x25 cm, Londres: Museo Victoria & Albert, 1911.
38. Alexandre Benois, diseño del vestuario de Nijinsky en *Petrushka*, lápiz, acuarela / papel, 30,2x23,5 cm, Londres: Museo Victoria & Albert, 1911.
39. *La Bruja Carabosse* en el ballet *La Bella Durmiente*, ensayo de la Compañía Estable del Teatro Bolshoi de Moscú, Moscú: Archivo Fotográfico del Teatro Bolshoi, 1989.
40. Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, bocetos para el vestuario de *la Bruja Carabosse*, en el ballet *La Bella Durmiente*, lápiz, acuarela / papel, 30,5x22,5 cm, San Petersburgo: Archivo del Teatro Mariinsky, 1890.
41. *El Rey de los Ratones* en el ballet *El Cascanueces*, ensayo de la Compañía Estable del Teatro Mariinsky, San Petersburgo: Archivo Fotográfico del Teatro Bolshoi, 1989.
42. Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, dibujos para el vestuario de *El Rey de los Ratones* en el ballet *El Cascanueces*, acuarela, lápiz / papel, 23,5x31,5 cm, San Petersburgo: Biblioteca del Museo Teatral, 1892.
43. Pablo Picasso, *Poesía des mots*, 1949, en Antoni Tàpies, *El arte y sus lugares*, Barcelona: Siruela, 1999.
44. Vicente Huidobro, *Paysage*, 21,5x14 cm, boceto diseñado por Sara Malvar sobre el poema reproducido en el catálogo de la exposición en el Théâtre Edouard VII, Santiago de Chile, Colección Francisco Salinas Concha, 1925.
45. Joan Miró, *Le Léopard*, pluma y tinta / papel, 1971.
46. Gaston Chaissac, ilustración para una invitación, París: Centro de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, 1961.
47. Guillaume Apollinaire, fragmento de una carta a Pablo Picasso, París: Museo Picasso, 4 julio 1914.
48. Ramón de Basterra, *Pyrenaica* en la revista literaria *Poesía*, nº 3, 1978.
49. John Cage, *Notaciones musicales*, en Antoni Tàpies, *El arte y sus lugares*, Barcelona: Siruela, 1999.
50. Carmen Barradas, *Fabrication*, partitura para piano, 1922.
51. Maurice Roche, fragmento de *Codex*, París: Le Senil, 1974.
52. John Cage, *Concierto para piano y orquesta*, 1957–1958.
53. Notaciones musicales sobre piedra, 11,5x14 cm, s.f.
54. Llorenç Barber, *A nonsense talk of bells*, 1994.
55. Joan Miró, *Sin título*, tinta / papel, 46x62 cm, 1966.
56. *La suave caricia de dos galaxias espirales*, 4 de noviembre de 1999, Equipo de la Herencia del Hubble (Instituto Científico del Telescopio Espacial Hubble) [<http://hubblesite.org/>]. Imagen creada y preparada por la Administración Nacional para la Aeronáutica y el Espacio (ANAE). El telescopio Hubble ha retratado la danza cósmica de dos galaxias espirales. La galaxia mayor, NCG 2.207, está a la izquierda; la galaxia menor, CI 2.163, está a la derecha. Las dos galaxias bailan a una distancia de la Tierra de 114 millones de años luz.
57. J.J. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), *Ronda*, fragmento de Magasin Pittoresque, 1840.
58. Mr. Isaac, fragmento de partitura coreográfica para *La Favorita*, grabado, 1707.
59. Portada del programa de mano de los Ballets Rusos con el diseño de vestuario realizado por Pablo Picasso para *Parade*, París: 1917, en Santiago de Chile: Archivo Fundación Vicente Huidobro.
60. Léon Bakst vestuario del *Amo de llaves Eunuco* en el ballet *Scheherazade*, Canberra: Galería Nacional de Australia, 1910.

Correspondencias...

61. Léon Bakst, diseño de vestuario del *Amo de llaves Eunuco* en el ballet *Scheherazade*, lápiz, acuarela, tinta de color, oro y plata / papel, 35,5x22 cm, Estrasburgo: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, 1910.
62. Mikhail Larinov, vestuario del *Soldado* en el ballet *Chout*, Londres: Museo Victoria & Albert, 1915.
63. Mikhail Larinov, diseño para el vestuario del soldado en el ballet *Chout*, témpera y lápiz / papel, 54 x 37,8 cm, Moscú: Galería Tretiakov, 1915.
64. Nikolai K. Roerich, vestuario para el *Hombre* en el ballet *La Consagración de la Primavera*, Londres: Museo Victoria & Albert, 1913.
65. Nikolai Roerich, diseño de vestuario para el hombre en el ballet *La Consagración de la Primavera*, témpera, lápiz y plata / papel, 24,2 x 15,3 cm, Moscú: Museo Estatal de Teatro A.A. Bakhrushin, 1913.
66. Oskar Schlemmer, figura del *Ballet Triádico* de la Escuela de la Bauhaus, *Serie rosa*, Buhnen: Archivo Oskar Schlemmer, 1922.
67. Imagen de la realización de un decorado para el ballet *Iván El Terrible*, Moscú: Taller de Escenografía de la Compañía Estable del Teatro Bolshoi, 1989.
68. Pablo Picasso, boceto de *Vista de una ciudad española con el cielo azul*, para el decorado de *El Tricornio*, lápiz / papel, 1919–1920.
69. Pablo Picasso, bocetos decorado para *El Tricornio*, acuarela, grafito / papel, París: Museo Picasso, 1919–1920.
70. Portada del programa de mano de los Ballets Rusos con el diseño de vestuario realizado por Pablo Picasso para *El Tricornio*, París: 1919–1920, en Santiago de Chile: Archivo Fundación Vicente Huidobro.
71. Giorgio de Chirico, vestuario para un *Invitado Masculino*, para el ballet *Le Bal*, Londres: Museo Victoria & Albert, 1929.
72. Giorgio de Chirico, diseño de vestuario para un *Invitado Masculino* en el ballet *Le Bal*, lápiz y témpera / papel, 27,5 x 20 cm, Hartford: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 1929.
73. Henri Matisse, vestuario de Mourner para el ballet *El Canto del Ruiseñor*, Canberra: Galería Nacional de Australia, 1920.
74. Henri Matisse, diseño de vestuario de *El Lamentador* y otros personales para el ballet *El Canto del Ruiseñor*, lápiz y tinta / papel, 1920.
75. Margaret Morris, notación para la segunda parte de la *Fuga de Bach* y un fragmento de *Gloxina*, sistema de notación con símbolos abstractos, 1928.
76. Rosa Bonheur, fragmento de una carta al escultor Pierre–Jules Mène, s.f.
77. Vaslav Nijinsky, *Danza o el dios del baile*, 34,3x24,5 cm, lápices de color / papel.
78. Imagen de una animación científica para la cúpula de un planetario, 9 abril 2002, F. Summers (Instituto Científico del Telescopio Espacial Hubble), C. Mihos (Universidad de Case-Reserva Occidental) y L. Hemquist (Universidad de Harvard). Esta imagen es una muestra de la animación científica de una colisión de galaxias hecha para el Planetario Einstein del Museo Nacional del Aire y del Espacio, de la Institución Smithoniana. Se trata de una proyección de ojo de pez de la cúpula hemisférica tridimensional sobre una imagen plana bidimensional. Se reflejan parte de las secuelas de una colisión de galaxias. La marea gravitacional ha deformado con fuerza las galaxias, creando largos plumeros llamados *colas de marea*.
79. M Magny, fragmento de notación coreográfica para *Minué D'Exaudet*, basado en el método Feuillet, París: Biblioteca de la Ópera, 1710.
80. *La gran tanda final de fuegos artificiales* estelares, Administración Nacional para la Aeronáutica y el Espacio (ANAE) y K. Lanzetta (Universidad Estatal de Nueva York en Stony Brook), A. Schallerfor (Instituto

Científico del Telescopio Espacial Hubble). Esta imagen fue hecha pública el 8 enero 2002. Para recrearla se usaron todos los datos disponibles (imágenes en 7 filtros diferentes) de los Campos Profundos Norte y Sur del Hubble entre diciembre 1995 y la fecha de publicación. Las vistas más profundas del cosmos que ha proporcionado el Telescopio Espacial Hubble indican que las primeras estrellas pudieran haber brotado en el Universo de forma tan brillante y espectacular como una gran tanda final de fuegos artificiales. Sólo que en este caso la tanda final vino al principio, mucho antes de que se formara la Tierra, el Sol y la Vía Láctea. Los estudios de las vistas más profundas del Hubble han llevado a la conclusión preliminar de que una porción significativa de las estrellas del Universo se formaron en una torrencial tormenta de fuego que iluminó los cielos, hasta entonces negros.

81. Mary Wigman, *La Consagración de la Primavera*, témpera y cera / papel, Archivo Mary Wigman: Berlín, 1957.
82. Alphonse Victor Marius Petipa, fragmento de notación coreográfica de *Paquita* en el Teatro Mariinsky, Moscú: Museo Estatal de Teatro Bakrushin, 1881.
83. Valerie Sutton, fragmento de notación coreográfica de las *Silfides* realizado con el Sistema Sutton, 1973.
84. J.J. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), *La Bombarde*, fragmento de *Un Autre Monde*, 1844.
85. Gus Bofa, *Madeleine Vionnet*, París, 1928.
86. Fragmento de una carta de Joan Miró a Jacques Prévert, 14 noviembre 1970, s.l.
87. Joan Miró, *Pintura Poema*, óleo / lienzo, 81x100 cm, Colección Privada, 1927.
88. Joseph Beuys, *Sin título*, 1952.
89. Pavla I. Goncharov, ilustración de la partitura coreográfica completa de *Tanzsynfonía*, coreografiada por Fedor Vasilievich Lopukov para la *IV Sinfonía* de Beethoven, San Petersburgo: Izdanie G. P. Lotsvarskogo, 1922.
90. Pavla I. Goncharov, fragmento manuscrito de la notación de *Tanzsynfonía*, coreografiada por Fedor Vasilievich Lopukov para la *IV Sinfonía* de Beethoven, lápiz / papel, 17,9x14,4 cm, San Petersburgo: Museo Teatral, 1922.
91. Rabano Mauro, laberinto, s. IX.
92. Vicente Huidobro, *Moulin*, 1921, guache / papel, 27,5x21,5 cm, boceto diseñado por Sara Malvar sobre el poema reproducido en el catálogo de la exposición en el Théâtre Edouard VII, Santiago de Chile, Colección Francisco Salinas Concha, 1925.
93. Vicente Huidobro, boceto esquemático del poema pintado *Tour Eiffel*, Santiago de Chile: Colección Particular, 1921–1922
94. Vicente Huidobro, *Tour Eiffel*, poema pintado reconstruido a partir de un documento fotográfico y un boceto. *Salle XIV*, primera edición, 2001, serigrafía, 73x53 cm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
95. Vicente Huidobro, boceto esquemático del poema pintado *Piano*, Santiago de Chile: Colección Particular, 1921–1922
96. Vicente Huidobro, *Piano*, poema pintado reconstruido a partir de un documento fotográfico y un boceto. *Salle XIV*, primera edición, 2001, serigrafía, 73x53 cm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
97. Árbol Caligráfico, India, en Antoni Tàpies, *El arte y sus lugares*, Barcelona: Siruela, 1999.
98. Ernesto Giménez Caballero, cartel de antología poética, en *Carteles*, Madrid: Espasa Calpe, 1927, p. 293.
99. Soneto en cascada y diversos recursos, dedicado a María Luisa de Borbón, s.l., s.n., 1689.
100. Guillaume Apollinaire, *Jeunes Filles à Chapultepec*, en *Calligrammes*, 1925.

Correspondencias...

101. Daniele Lombardi, partitura musical de *Rondellus*, Milán: Mudina, 1995.
102. Baude Cordier, *Belle, Bonne, Sage*, sistema de notación en forma de corazón con notas rojas que indican modificaciones rítmicas, Chantilly: Museo Condé, siglo XIV.
103. Igor Stravinsky, *Epitaphium*, Londres: Boosey–Hawkes, 1959.
104. Valentine Hugo, notación coreográfica de *La Consagración de la Primavera*, tinta / papel, 41x30 cm, París: Biblioteca de la Ópera, 1913.
105. Luciano Berio, *Circles*, Viena, 1960.
106. Pierre Ovules, *Improvisation sur Mallarmé*, Viena: Universal, en Jesús Villa Rojo, *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 50
107. Jesús Villa Rojo, *Juegos gráficos musicales de la interpretación de una pieza musical*, en *Juegos gráficos musicales*, Madrid: Alpuerto, 1982.
108. Paul Klee, *Principio de un poema*, tempera / cartón, 48,3x62,8 cm, 1938.
109. Paul Klee, *Violinista Heróico*, temple en papel de periódico / panel, 73 x 52,7 cm, Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1938.
110. Paul Klee, *Una página del libro de las ciudades*, cal y papel / tabla, 42,5 x 31,5 cm, Basilea: Öffentliche Kunstsammlung, 1928.
111. Yamasaki Atushi, *Atushi Ojisama and Ijigen Walz*, s.f.
112. Bayale, *Retrato de Beethoven*, La Haya: 1973.
113. Alphonse Victor Marius Petipa, fragmento de notación coreográfica para el ballet *Paquita* en el Teatro Mariinsky, Moscú: Museo Estatal de Teatro A.A. Bakrushin, 1881.
114. Raoult–Auger Feuillet, fragmento de partitura coreográfica para el movimiento de brazos de *Malpied*, en el tratado *Choreographie ou L'Art de Décrire la Dance par Carcteres, Figures et Signes Demonstratif*, París, 1701.
115. Johann Georg Puschner, *Galiardo*, imagen de los pasos de baile en un fragmento de partitura y texto relativo a la danza, 1716, en Brian Reade, *Ballets and Illustrations 1581-1940*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1967.
116. Kellon Tomlinson, trazado del recorrido en plano con figuras y texto explicatorio sobre una coreografía, 1727.
117. Pierre Rameau, ilustración de la *Sexta Figura: presentando la mano izquierda*, en el tratado *El Maestro de Danza*, París: 1725.
118. Pierre Rameau, ilustración de la *Posición preparatoria a la ejecución del Temps de Courante*, en el tratado *El Maestro de Danza*, París: 1725.
119. Pierre Rameau, ilustración de la *Segunda posición en un Contretemps de costado*, en el tratado *El Maestro de Danza*, París: 1725.
120. Stefano Della Bella, *Planos para un Ballet Ecuestre*, 1652, en Brian Reade, *Ballets and Illustrations 1581-1940*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1967.
121. Landrin, fragmento de notación coreográfica para *Contre–danse Allemande*, 1770.
122. M. N. Melikov Balasanov, *Grammatika Notnaya Sistema*, fragmento de una revista de notación coreográfica, San Petersburgo, 1922.
123. E. A. Théleur, *Letters on Dancing, reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*, Londres: Sherwood & Co, 1832.

124. Rudolf von Laban, fragmento de notación con el sistema Laban, Londres: Archivo del Centro Laban, 1926.
125. P. B. Zakharova, fragmento de partitura coreográfica del sistema *Kinetografía*, 1940, en Lisitsian Srbui, *Zapis Dvizheniya (Kinetografía)*, Moskva-Leningrad: Gosudartvennoe izdatelstvo Iskusstvo, 1940.
126. Dominique Bagouet, ragmento de notaciones coreográficas para *So Schnell...*, 1990.
127. Dominique Bagouet, fragmento de notaciones coreográficas para *Desierto de Amor*, 1984.
128. Jean Marc Matos, *K- Danse*, motivos coreográficos para la composición, 1989.
129. Vasili Kandinsky, *Curvas sobre la danza de Gret Palucca*, Berlín, Archivo de la Bauhaus, 1926.
130. Nina Osipovna Kogan, boceto de la escena de un ballet Supremático, tinta / papel, San Petersburgo: Museo Teatral, 1920.
131. Kazimir Severinovich Malévich, boceto para la escenografía de la *Victoria del Sol*, cera / papel, 17,7x22,2 cm, San Petersburgo: Museo Teatral, 1920.
132. Nikolai Sergueyev, fragmento de notación coreográfica de *El Corsario*, sistema de notación *Stepanov*, realizado para en el Teatro Mariinsky según la versión de Marius Patipa sobre la coreografía original de Joseph Mazilier, Cambridge: Biblioteca de la Universidad de Harvard, 1903–1918.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ADISSON, Joseph: 1672–1719, escritor y político, 49, 102, 103.
ALARCÓN, Enrique: ? filósofo, 64.
ALBERTI, Rafael: 1902–1999, poeta, 41, 122, 252.
ALEXANDRE, Vicente: 1848–1984, poeta, 300.
ALONSO, Alicia: 1921–, bailarina, 189, 195, 211.
ALVIRA, Rafael: 1942–?, filósofo, 75, 76.
ANGIOLINI, Gaspero: 1731–1803 coreógrafo y músico, 186.
APOLLINAIRE, Guillaume: 1880–1918, poeta, 239, 248, 252, 255, 268, 305.
AQUINO, Tomás de: 1225–1274, filósofo, 64.
ARBEAU, Thoinot: 1519–1595, sacerdote y tratadista de danza, 186, 314.
ARCIMBOLDO, Giuseppe: 1527–1593, pintor, 277.
ARISTÓFANES: 444–385 a.C., dramaturgo, 109.
ARISTÓTELES: 384–322 a. C., filósofo, 22, 34, 35, 36, 55, 57, 61, 64, 80, 87, 108, 209, 120, 143, 155, 156, 175, 216, 221.
ARTAUD, Antonin: 1896–1948, poeta, 122.
ASHTON, Frederick: 1904–1988, coreógrafo, 321.

BAKST, León: 1866–1924, pintor, 322, 326, 327, 329.
BALL, Hugo: 1886–1927, poeta, 305.
BAPTISTA ALBERTI, Leon: 1404–1472, arquitecto, matemático y poeta, 116.

BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de: 1952–, historiador del Arte, 199.
BARCE, Ramón: 1928–, compositor, 294.
BARDAVIO, José María: ? escritor, 239, 257.
BARRADAS, Carmen: 1888–1963, compositora, 252, 289.
BARTHES, Roland: 1915–1980, escritor, 150, 151, 151, 156, 168.
BATTEUX, Charles: 1713–1780, filósofo, 116.
BAUDELAIRE, Charles: 1821–1867, poeta, 138, 140.
BEAUCHAMP, Pierre: 1636–1705, músico, bailarín, 185, 314, 320.
BEETHOVEN, Ludwig van: 1770–1827, compositor, 125, 150, 164.
BENOIS, Alexandre: 1870–1960, pintor, 326, 327.
BERG, Alban Maria Johannes: 1885–1935, compositor, 282.
BERGSON, Henri: 1859–1941, filósofo, 74, 103.
BERIO, Luciano: 1925–2003, compositor, 278.
BERTRAND, Louis: 1866–1941, escritor, 277.
BEUYS, Joseph: 1921–1986, pintor, 240, 329.
BLAKE, William: 1757–1827, poeta y pintor, 122.
BLASIS, Carlo: 1797–1878, bailarín, 187, 318.
BOORSTIN, Daniel J: 1914–2004, historiador y escritor, 207.
BOTTICELLI, Alessandro di Mariano: 1445–1510, pintor, 227.
BOURNONVILLE, August: 1805–1879, maestro de ballet y coreógrafo, 316.

BOUSOÑO Prieto, Carlos: 1923–, poeta, 142.
 BRETÓN, André: 1896–1966, pintor, 239.
 BRITTEN, Benjamin: 1913–1976, compositor, 278.
 BROSSA I CUERVO, Joan: 1919–1998, poeta, diseñador, 263, 300.
 BROWN, Earle: 1926–2002, compositor, 282, 297, 298, 299.
 BÜCHER, Karl: 1847–1930, filósofo, 157.
 BUSCH, Adolf: 1891–1952, compositor, 291.
 BUSSOTTI, Sylvano: 1931–, compositor, 278, 282, 284, 300.

CAGE, John: 1912–1992, compositor, 240, 241, 277, 278, 282, 297, 298.
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: 1600–1681, poeta y dramaturgo, 121.
 CAPELLA, Marciano: s.l, tratadista, 120.
 CARBONERO Y SOL, León María: 1812–1902, escritor y periodista, 267.
 CARELMAN, Jacques: 1929–, pintor, ilustrador y diseñador, 268.
 CAROSO, Fabritio: 1526/1535–1605/1620, maestro de danza, 314.
 CARRIT, Edgar Frederick: 1876–?, filósofo, 218, 220.
 COCTEAU, Jean: 1889–1963, escritor, pintor, 326.
 COLLINGWOOD, Robin George: 1889–1943, filósofo, 71, 89, 96, 101.
 COPLAND, Aarón: 1900–1990, compositor, 151, 152, 153, 168, 171, 172.
 CORDIER, Baude: 1380–1440, compositor, 287, 305.
 CORNELIUS, Cardew: 936–1981, compositor, 300.
 CÓZAR, Rafael de: 1951–, filólogo, 112, 114, 250, 251, 253, 254, 256, 260.
 CROCE, Benedetto: 1866–1952, filósofo, 81, 89, 94.
 CUNNINGHAM, Merce: 1919–1992, coreógrafo y bailarín, 312.

D'UDINE, Jean: ?, músico, 288, 291.
 DA VINCI, Leonardo: 1452–1519, pintor, 116, 117, 227, 228, 252.
 DAHLHAUS, Carl: 1928–1989, musicólogo, 167.
 DANTE, Alighieri: 1265–1321, poeta, 178.
 DARWIN, Charles: 1809–1882, científico, 157.
 DE BASTERRA, Ramón: 1888–1928, escritor, 266.
 DE BORJA, Juan: ? (s. XVII) literato, 287.

DE CHIRICO, Giorgio: 1888–1978, pintor, 326, 327.
 DE HIPONA, Agustín: 354–430, filósofo, 178.
 DE OA, Damón: s. IV a. C., filósofo, 154.
 DE PABLO, Luis: 1930–, compositor, 299.
 DE PIACENZA, Doménico: 1390–1470, coreógrafo, 186.
 DE SANCTIS, Francesco: 1817–1883, político e historiador, 60.
 DE SOMOSATA, Luciano: 125–181, escritor, 190.
 DE TORRE, Guillermo: 1900–1971, poeta, 252.
 DE VADO, Juan: 1625–1691, músico, 287, 305.
 DELACROIX, Eugene: 1798–1863, pintor, 122.
 DERAÏN, André: 1880–1954, pintor, escultor, 326, 327.
 DERRIDA SAFAR, Jacques: 1930–2004, filósofo, 76.
 DESCARTES, René: 1596–1650, filósofo, 64.
 DIAGHILEV, Sergie: 1872–1929, bailarín, 26, 42, 113, 197, 198, 234, 254, 326, 327.
 DICKIE, George: 1926–, filósofo, 88.
 DIDEROT, Denis: 1713–1784, filósofo, 116.
 DONORA, Luigi: 1935–, compositor, 286.
 DUCHAMP, Marcel: 1887–1968, pintor, 207, 234, 240.
 DUFY, Raoul: 1877–1953, pintor, 290.
 DUNCAN, Isadora: 1878–1927, bailarina, 54, 55, 179, 188, 189, 195, 200, 213, 227, 319.
 DURERO, ALberto: 1471–1528, pintor, 116.

ELIOT, Thomas Stearns: 1888–1965, poeta y dramaturgo, 142.
 ERNST, Max: 1891–1976, pintor, 248.
 ESCARPIT, Robert: 1918–, historiador y ensayista, 248.

FELDMAN, Morton: 1926–1987, compositor, 297, 298, 311, 314, 315, 316, 318, 320, 328.
 FERRIER, Jean Louis: 1926–2002, escritor y crítico, 291.
 FEUILLET, Raoul Auger: 1660–1710, bailarín, coreógrafo, 194, 246, 263, 262, 264, 265.
 FILÓSTRATO, Lucio Flavio: (el viejo) 170–249 aprox., filósofo, 121.
 FODOR, Jerry: 1935–, filósofo, 90.
 FOKIE, Michail: 1880–1942, bailarín, 194.
 FOUCAULT, Jean-León: 1819–1868, físico, 76, 270.
 FRANCASTEL, Pierre: 1900–1969, historiador, 32.
 FREUD, Sigmund: 1856–1939, filósofo, 60, 61, 67.
 FUBINI, Enrico: ?, musicólogo 154.

FULLER, Marie louise: 1862–1928, coreógrafa, 227, 328.

GALINDO Mateo, Inocencio: ?, escritor, 250.
 GARCÍA LEAL, José: ?, escritor, 57, 68, 73, 86, 94.
 GARCÍA LORCA, Federico: 1898–1936, escritor, 41, 122, 228, 237, 252, 303, 304.
 GAUTIER, Teófilo: 1811–1872, poeta, 120.
 GAYA, Ramón: 1910–, pintor, 119.
 GIACOMETTI, Alberto: 1901–1966, escultor, 247.
 GIL DE BIEDMA: 1929–1990, poeta, 142.
 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: 1899–1988, político e ideólogo, 267.
 GINASTERA, Alberto Evaristo : 1916–1983, compositor, 278.
 GIOVANNI, Gabrieli: 1558–1613, compositor, 115.
 GOETHE, Johann Wolfgang von: 1749–1832, poeta, 195.
 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: 1888–1963, escritor, 42, 114, 207, 252.
 GÓMEZ MOLINA, Juan José: 1943–, artista, 244, 247.
 GORDIMER, Nadine: 1923–, escritor, 127.

HALFFTER, Cristóbal: 1930–, compositor, 299.
 HANSLICK, Eduard: 1825–1904, compositor, 168, 242.
 HASKELL, Arnold Lionel.: 1903–1980, crítico de danza, 324.
 HAUBENSTOCK–RAMATI, Román: 1919–1994, compositor, 299, 328.
 HAUSMANN, Raoul: 1886–1971, artista y escritor, 305.
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: 1770–1831, filósofo, 64, 118.
 HEIDEGGER, Martín: 1889–1976, filósofo, 62, 137.
 HESÍODO: VII a. C., poeta, 80, 120, 159.
 HILFERDING FRANZ, Anton Christoph: 1710–1786, bailarín y maestro de danza, 186.
 HOMERO: s. VIII a. C., poeta, 78, 120.
 HORACIO: 65–8 a.C., poeta, 119.
 HUGO, Valentine: 1887–1868, pintor, 282, 322.
 HUGO, Víctor: 1802–1885, poeta, 266.
 HUIDOBRO, Vicente: 1893–1948, poeta, 56, 122, 252, 255, 256, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 285.
 HÜLSENBECK, Richard: 1892–1974, poeta, 305.
 HUME, David: 1711–1776, filósofo, 37.

JAQUES–DALCROZE, Émile: 1865–1950, músico, 318, 319.

KAGEL, Mauricio: 1931–, compositor, 278.
 KANDINSKY, Vasily Vasilievich: 1866–1944, pintor, 22, 31, 32, 36, 38, 62, 67, 122, 234, 237, 246, 252, 280, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 299, 312, 318, 328.
 KANT, Friedrich Schiller: 1759– 1805, filósofo, 64, 212, 215, 216.
 KAPROW, Allan: 1927–2006, pintor, 240.
 KIRSTEIN, Lincoln: 1907–1996, escritor, 183.
 KLEE, Paul: 1879–1940, pintor, 67, 122, 234, 252, 273, 277, 280, 286, 289, 290, 291, 312, 329.
 KOGAN, Nina Osipovna: 1887–1942, artista, 322.
 KRIEGER, Murray: 1923–2000, literato y crítico, 235.
 KRIS, Ernst: 1900– 1957, escritor, 92.
 KURZ, Otto: 1908–1975, escritor, 92.

LABAN, Rudolf von: 1879–1958, bailarín y teórico de danza, 322, 194, 307, 311, 319, 320, 321, 322, 328.
 LARREA, Juan: 1895–1980, poeta, 252, 272.
 LEGER, Fernand: 1881–1955, pintor, 239.
 LEÓN TELLO, Francisco José: 1924–, crítico musical, 281, 288.
 LESSING, Gotthold Ephraim: 1729–1781, filósofo, 117, 235.
 LISZT, Franz: 1811–1886, compositor, 165.
 LOMBARDI, Daniele: ?, compositor, 285, 305.
 LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: ?, poeta, 251.
 LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso: 1943–, poeta, 267.
 LUTOSLAWSKI, Witold: 1913–1994, compositor, 299.

MALÉVICH, Kazimir Severínovich: 1878–1935, pintor, 299.
 MALLARMÉ, Stéphane: 1842–1898, poeta, 124, 136, 139, 140, 255, 268, 271, 314.
 MANZOTTI, Luigi: 1835–1905, bailarín y coreógrafo, 319.
 MARANGONI, Matteo: 1912–1969, pintor, 222.
 MARCO, Tomás: 1942–, compositor, 276.
 MATISSE, Henri: 1869–1954, pintor, 326, 327.
 MAURER, Christopher: ?, escritor, 228.
 MAURO, Rábano: 776–856, escritor, filósofo y teólogo, 266, 287.

MCLUHAN, Marshall: 1911–1980, educador y filósofo, 147.
MERCÉ, Antonia: 1890–1936, bailarina y coreógrafa, 202.
MICHAUX, Henri: 1899–1984, pintor, poeta, 122, 273.
MIRÓ, Joan: 1893–1983, pintor, 248, 252, 256, 258, 260, 264, 273, 280, 312, 314, 322, 328, 329.
MONEGAL BRANCÓS, Antonio: 1957–, literato, 113, 124, 135, 251, 271, 272.
MOSER, Koloman: 1868–1918, diseñador, 328.

NEGRI, Cesare: 1535–1605, bailarín y coreógrafo, 314.
NETTL, Paul: 1899–1972, músico, 182.
NIETZSCHE, Friedrich: 1844–1900, filósofo, 26, 30, 35, 64, 89, 90, 98.
NIJINSKY, Vaslav: 1890–1950, bailarín, 44, 67, 179, 180, 194, 252, 264, 265, 317, 329, 330.
NOVALIS, Friedrich von Hardenberg: 1772–1801, poeta, 118, 140.
NOVERRE, Jean Georges: 1727–1809, coreógrafo, 50, 111, 121, 184, 186, 189, 194, 197, 309, 318, 324, 328, 330.

ORTEGA y Gasset, José: 1883–1955, escritor, filósofo, 62, 135, 219.
ORY, Eduardo de, 1884–?, literato, 251.
OVULES, Pierre: ?, comcompositor, 278, 283.

PALUCCA, Gret: 1902–1993, bailarina y maestra de danza, 328.
PASCHASIUS, Radbertus: 790–865, teólogo benedictino, 287.
PEIGNOT, Jérôme: ?, 287.
PENDERECKI, Krzysztof: 1933–, compositor, 278, 299.
PETIPA, Alphonse Victor Marius: 1822–1910, bailarín y coreógrafo, 317, 322.
PICABIA, Francis: 1879–1953, pintor, poeta, 280.
PITÁGORAS: 582–507 a.C., filósofo y matemático, 34, 175.
PLATÓN: 428–347 a.C., filósofo, 29, 34, 37, 53, 544, 55, 64, 66, 76, 78, 80, 87, 109, 120, 155, 156, 160, 171, 190, 211, 217, 218.
PLOTINO: ?, filósofo, 83, 217.
PLUTARCO: 46–120, historiador, 121.
POE, Edgar Allan: 1809–1849, escritor, 140.
POLLOCK, Jackson: 1912–1956, pintor, 240, 298.

PORPHYRIUS, Publius Optatianus: 232–304, filósofo, 175, 305.
POUSSEUR, Henri: 1929–, compositor, 278.
POZUELO YVANCOS, José María: ?, literato, 76.
PROUST, Marcel: 1871–1922, escritor, 54, 151.

QUINTILIANO, Marco Fabio: 39–95, retórico y pedagogo, 121.

RAMOS, Samuel: 1897–1959, filósofo, 37, 39, 51, 96, 99, 171, 187.
REINACH, Salomón: 1858–1932, arqueólogo, 221.
RICHARDS, Ivor Armstrong: 1893–1979, escritor, 68.
RIGONI, Rinaldo: s. XV, maestro de danza, 314.
RIMINGTON, Alexander Wallace: 1854–1918, artista, 277.
RODIN, August: 1840–1917, escultor, 82, 188.
ROSSINI, Gioacchino: 1792–1868, compositor, 164.
RUANOTA, María: ?, bailarina, 325.
RUIZ PICASSO, Pablo: 1881–1973, pintor, 207, 208, 210, 326, 327.
RUSKIN, John: 1819–1900, crítico arte, 31, 245, 246.
RUSSOLO, Luigi: 1885–1947, pintor y compositor, 278, 282.

SAINTE-LÉON, Arthur: 1821–1870, maestro de baile, 316.
SALAZAR, Adolfo: 1890–1958, musicólogo, compositor y crítico, 184.
SANZ, Gaspar: 1640–1710, compositor, 287.
SATIE, Erik: 1866–1925, compositor, 95, 234, 237, 246, 252, 273, 294, 326, 327.
SAURA, Antonio: 1930–1998, pintor, 323, 329.
SCHILLER, Friedrich: 1759–1805, poeta, 103, 210, 214, 220.
SCHLEMMER, Oskar: 1888–1943, pintor, 26, 41, 180, 197, 322, 327, 328.
SCHNEIDER, Marius: 1903–1982, compositor, 157.
SCHÖENBERG, Arnold: 1874–1951, compositor, 282, 294.
SCHOPENHAUER, Arthur: 1788–1860, compositor, 118, 163, 164.
SCHUMANN, Robert: 1810–1856, compositor, 168, 169.
SCIARRINO, Salvatore: 1947–, compositor, 300.

SCRIABIN, Aleksandr Nikoláyevich: 1872–1915, compositor, 277.
 SEROCKI, Kazimierz: 1922–1981, compositor, 299.
 SEURAT, George, Pierre: 1859–1891, pintor, 280, 290.
 SHAUINSLAND: ?, zoólogo, 182.
 SIMMIAS, s. VIII a. C., poeta, 254, 267.
 SIMÓNIDES de Ceos: 556–468 a.C., poeta, 121.
 SÓCRATES: 470–339 a.C., filósofo, 109, 184.
 SÓFOCLES: 496–406 a.C., poeta, 109.
 SOURIAU, Étienne: 1892–1979, filósofo, 22, 24, 27, 62, 69, 88, 108, 123.
 SPANG, Kurt: ?, filósofo, 74, 107, 242.
 STEPANOV, Vladimir Ivanovich: 1866–1896, bailarín y maestro de danza, 316, 317, 322.
 STOCKHAUSEN, Karlheinz: 1928–2007, compositor, 278, 283, 299.
 STRAVINSKY, Igor: 1882–1971, compositor, 278, 282, 321.
 STUMP, John: ?, poeta, 305.
 STUMPF, Karl: 1848–1936, filósofo, 157.

TAINE, Hipólito Adolfo: 1828–1893, filósofo, 38, 77, 214.
 TÀPIES, Antoni: 1923, pintor, 227, 228, 305.
 TARCCHIO, Piero: ?, pintor, 286.
 TATARKIEWICZ, Władysław: 1886–1980, filósofo, 221, 222.
 TCHAIKOVSKY: 1840–1893, compositor, 196.
 TOBEY, Mark: 1890–1976, pintor, 273.
 TOLSTOI, León Nikoláyevich: 1828–1910, 82, 142.
 TOMLISON, Kellon: ?, maestro de danza, 315, 317.
 TORRES GARCÍA, Joaquín: 1874–1949, pintor, 252.
 TUDOR, David: 1926–1996, compositor, 300.
 TZARA, Tristán: (Samuel Rosenstock) 1896–1963, poeta, 305.

ULLATE, Víctor: 1947–, bailarín y coreógrafo, 312, 329.

VALÉRY, Paul: 1871–1945, poeta, 38, 47, 138, 146, 189, 190, 220.
 VARÈSE, Edgar: 1885–1965, compositor, 278.
 VENDÔME, José Luis de: 1654–1712, duque y maestro de estrategias militares, 314.
 VERLAINE, Paul: 1844–1896, filósofo, 69.

VILLA LOBOS, Heitor: 1887–1959, compositor, 278.
 Villa Rojo, Jesús: 1940–, Compositor, 277, 279, 282, 286, 295, 296.
 VINES, Ricardo: 1876–1943, pianista, 294.

WAGNER, Richard: 1813–1883, compositor, 118, 125, 164, 197, 253, 294.
 WEBERN, Anton: 1883–1945, compositor, 174, 278, 282.
 WEHINGER, Rainer: 1970–, compositor, 297.
 WILFRED, Tomas: ?, compositor, 277.
 WITTKOWER, Rudolph: 1901–1971, historiador, 33.
 WOLLHEIM, Richard: 1923–, filósofo, 90.
 WORDSWORTH, William: 1770 ... 1850, poeta, 141.
 WORRINGER, Wilhelm: 1881–1965, historiador del arte, 103, 221.

ZORN, Friedrich Albert: 1820–1905, maestro de danza, 316, 325.